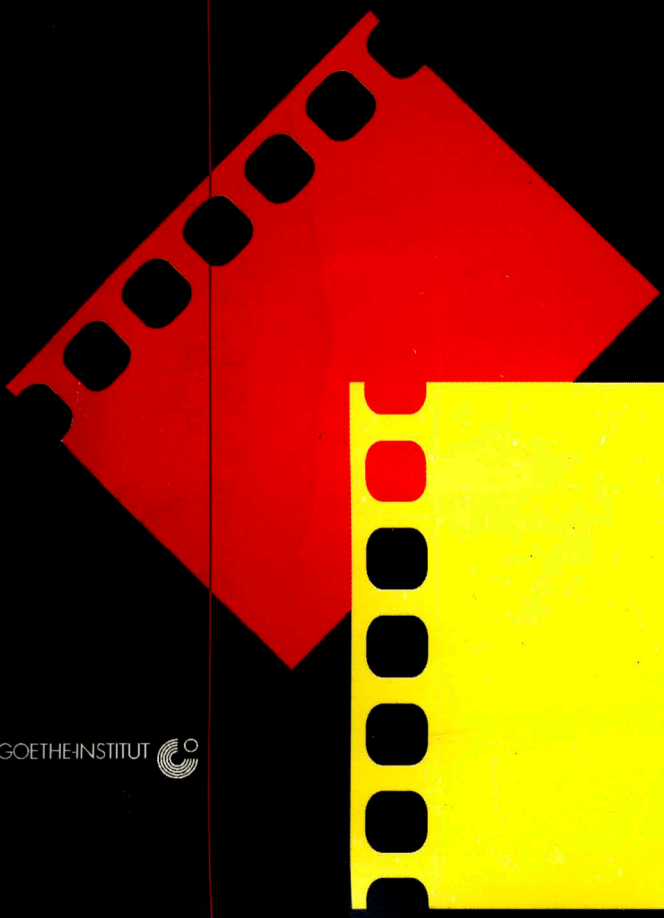
ISSN 0130-6405

9 '88

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

9 '88



GOETHE-INSTITUT

Я очень рада, что журнал «ИСКУССТВО КИНО» при поддержке Гёте-Института посвящает специальный номер немецкому кино и немецкой культуре в целом.
Гёте-Институт — организация, призванная распространять достижения немецкой культуры за рубежом, действующая на основе принципа взаимного партнерства. Возникший в 1932 году в рамках Немецкой академии, он вместе с ней прекратил свою деятельность в 1945-м и в обновленном виде возродился в ФРГ в 1952-м. В 1968 году Гёте-Институт получил право самостоятельно работать на почве культуртрегерства. А после 1989 года появились возможности открыть филиалы Института на Востоке, в том числе в Москве. Работа здесь стала для нас одним из важнейших участков. У нас завязались дружеские связи с представителями российского кино, среди наших дорогих друзей — Наум Клейман, Юрий Норштейн и многие другие. Хочется надеяться, что специальный номер журнала «Искусство кино» — первый шаг на пути сближения в первую очередь творческой молодежи, которая вместе будет решать очень важную задачу возрождения и процветания европейского киноискусства. Пусть это будет первый, но не последний номер в ряду многих славных дел на пути решения этой сложной и благородной задачи!

Карин Вольф
Гёте-Институт, Мюнхен

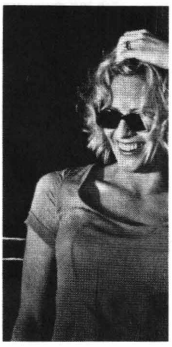
Этот номер — результат встречной инициативы Гёте-Института (Немецкого культурного центра в Москве) и редакции «Искусство кино». Выступив спонсором нашего издания, Гёте-Институт не впервые проводит акцию такого рода, расширяя горизонты взаимного культурного сотрудничества. А мы, со своей стороны, ощущая необходимость более глубокого и целостного знакомства с жизнью кино и вообще культуры в современной Европе, уже выпустили специальный номер, посвященный Франции, и надеемся сделать подобные проекты традицией.
Честно говоря, приступать к подготовке немецкого номера было страшно.
Не сильно преувеличим, если скажем, что Германия «после Стены» представлялась нам совершеннейшей terra incognita. Последнее, о чем мы имели более-менее профессиональное представление, — это «молодое немецкое кино», разнесенное ветром по разным сторонам. Предел (точнее, беспредел) нашего незнания, которым, как выяснилось, страдали многие, в большей мере определил замысел номера. Хотелось знать, что происходит в объединенной киноиндустрии сегодня, как вписывается кинокультура в контекст социальной и духовной ситуации обновления и переосмысления прошлого, как она соучаствует в художественной жизни страны.
Благодаря огромной помощи сведущих людей, в своем бескорыстном энтузиазме не пожалевших ради наших целей ни эрудиции, ни времени (которое — деньги), нам (хочется надеяться) удалось собрать некую мозаичную картину, представляющую разные фрагменты социально-культурной хроники современной Германии, неразрывно связанной с ее собственным прошлым, а также с прошлым и настоящим России.
Редакция выражает горячую признательность:
Немецкому культурному центру в Москве (Гёте-Институт) и лично — директору господину Михаэлю Кан-Аккерману и госпоже Марии Рыбкиной,
госпоже Карин Вольф (Мюнхен),
Юрию Гинзбургу (Берлин),
Борису Дубину (Москва),
Александру Иванову (Москва),
Борису Хлебникову (Москва),
Гансу-Иоахиму Шлегелю (Берлин).

Нина Цыркун

Карин Вольф
ПРИВЕТСТВИЕ НОМЕРУ

Нина Цыркун
ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

С О Д Е Р Ж А Н И Е



Р Е П Е Р Т У А Р

5 Андрей Плахов
РОССИНИ, ИЛИ КТО КОГО УПОТРЕБИЛ

7 Виктор Матизен
МАМБО БЕЗ ШПИЛЯ

9 Сергей Кузнецов
ВСЕ, ЧТО НАМ НУЖНО

11 Валентин Эшпай
ХОРОШЕЕ ПЛОХОЕ «МУВИ»

14 Инна Ткаченко
ЗАКОНЧЕННАЯ СКАЗКА ДЛЯ ЗОЛУШКИ В «МЕРСЕДЕСЕ»

17 Е.Шукшина
ЭТА ШТУКА ПОСИЛЬНЕЕ, ЧЕМ «ФАУСТ» ГЁТЕ!

И М Е Н А

21 Вальтер Тюмлер
УЗКАЯ ПОЛОСКА ПЛОДОРОДНОЙ ЗЕМЛИ

27 Вальтер Тюмлер
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ И ТЕОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

34 Ольга Хлебникова
ПРОТЕЙ В РЕТРОСПЕКТИВЕ

43 Фред Келемен:
«МОЙ УЧИТЕЛЬ — САМА ЖИЗНЬ»
Беседу ведет Нина Цыркун

46 Кристоф Марталер:
«ЛЮБЛЮ ХОДИТЬ НА ВОКЗАЛЫ...»
Беседу ведет Роман Должанский

52 Алексей Мокроусов
ПУТЕШЕСТВИЕ КАК СРЕДСТВО ОТ СТРЕССА

Т А М И Т Е П Е Р Ь : « О С С И » И « В Е С С И »

59 Екатерина Шукшина
ГЕРМАНИЯ. ОДНА ИЛИ ДВЕ?

61 Моника Марон
ЛОВУШКИ СВОБОДЫ

64 Ганс Хальтер
ВКУС СВОБОДЫ

68 Рихард фон Вайцзеккер
ТРУДНАЯ ПРАВДА

70 Барбара Зупп
РАЗВЕ НЕ ВСЕ ПОЮТ ОДНО И ТО ЖЕ?

73 Иоахим Гаук, Франк Касторф
«БОЖЕ, БУДЬ КО МНЕ НЕСПРАВЕДЛИВ!»

78 Клаус Хартунг
ЧТО ЗАПАД НЕ ВИДИТ НА ВОСТОКЕ

80 | Манфред Круг:
«В ГДР МОЖНО БЫЛО ПРОБИТЬСЯ»

84 | **«НАСТЕННЫЕ ДЯТЛЫ» И «ДОХОДЫ ОТ ЦЕННЫХ БУМАГ»**

НЕМЕЦКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

87 | **ВТОРАЯ ЖИЗНЬ КИНОГОРОДА БАБЕЛЬСБЕРГ**
В беседе принимают участие Хильтруд Шульц, Эрика Рихтер, Ральф Шенк

90 | Хорст Петер Колл:
«НАША ЗАДАЧА — ДЕРЖАТЬ ЗРИТЕЛЯ В ФОРМЕ»
Беседу ведет Нина Цыркун

93 | Вольфганг Ленгсфельд:
«КАДРЫ ДЛЯ КИНО ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ»

96 | Нина Цыркун
РОТТЕРДАМСКАЯ ТЕТРАДЬ

103 | Бэрбель Далихов:
«Я ВОЗЛАГАЮ НАДЕЖДЫ НА НОВЫЕ ТАЛАНТЫ»
Беседу ведет Нина Цыркун

106 | Даниель Котхеншульте
«НЕМЕЦКОЕ КИНО МОЖЕТ БЫТЬ ДАЛЕКО НЕ ХУДШИМ!»

РУССКИЙ И НЕМЕЦ — БРАТЬЯ НАВЕК

111 | Ганс–Иоахим Шлегель
ГОРБАЧЕВ ОШИБСЯ, ИЛИ УПРАЖНЕНИЯ В ДИПЛОМАТИИ

116 | Дмитрий Ухов
УРОКИ ЧЕРНО–БЕЛОЙ МАГИИ: АЛЕКСЕЙ АЙГИ И ДРУГИЕ

ИСТОРИЯ

121 | Вольфганг Якобсен, Хайке Клапдор
НАБОКОВ. БЕРЛИН. КИНО

131 | **«С КОММУНИСТИЧЕСКИМ ПРИВЕТОМ ЭРВИН ПИСКАТОР»**
Публикация Екатерины Хохловой

138 | **«НИНОЧКА» ВОЗВРАЩАЕТСЯ В МОСКВУ**
В беседе принимают участие Энно Паталас, Уильям Скотт Айман, Наум Клейман

142 | Михаил Рыклин
НА ЗАКАЗ: «БЕЗУМНЫЙ ФРИЦ» И НЕМЕЦ «ИЗ ПРОБИРКИ»

ПУБЛИКАЦИИ

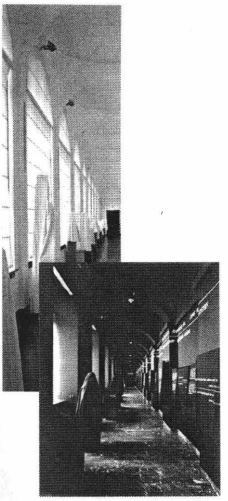
155 | Петер Слотердайк
КЕНТАВРИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

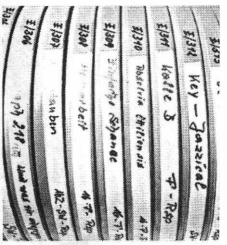
ЧТЕНИЕ

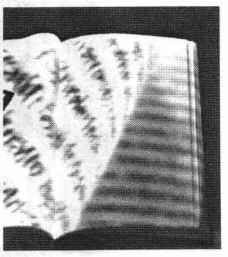
165 | Катарина Венцль
ЖИЗНЬ С АЛКОГОЛИКОМ. ЗАПИСКИ ИЗ ЦЕКОВСКОГО ДОМА

SUMMARY

175 |



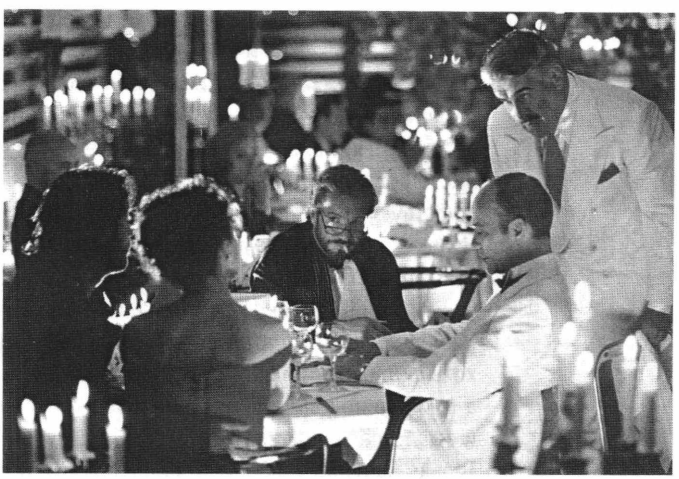




Р Е П Е Р Т У А Р

Андрей Плахов

РОССИНИ, ИЛИ КТО КОГО УПОТРЕБИЛ



«Россини»

Что ни вечер, итальянский ресторан «Россини» в центре Мюнхена заполняется толпой завсегдатаев, которых при всей их несхожести приводит сюда нечто общее: каждый из них считает «Россини» своим вторым, а может, и первым домом. Они используют ресторан как офис и спальню, место деловых встреч и интимных свиданий, как своеобразную театральную сцену, куда выплескивают и где разыгрывают свои личные драмы, комедии, трагедии.

Здесь собираются узнаваемые персонажи мюнхенской элиты: модный хирург, делающий пластические операции; старая журналистка-нимфоманка, которая почти буквально пожирает особей сильного пола; авантюрный кинопродюсер, задолжавший сразу трем банкам; авангардный поэт, живущий в борделе; мизантроп, которому подают еду в отдельной комнате; режиссер и кинозвезда, связанные порочным кругом мазохистских отношений; юная актриса-лесбиянка, готовая на все и даже на мужчин ради собственной карьеры. Душой ресторана при любом составе клиентов остается его хозяин — добродушный, набожный и сексуально озабоченный итальянец. В «Россини» заключаются миллионные контракты, завязываются и выясняются отношения, складываются и рушатся репутации, вершатся судьбы. И все это — на фоне эклектичного постмодернового интерьера, под аккомпанемент легкой музыки и великолепной итальянской еды.

«Россини» — не великий фильм и у многих эстетов вызывает скептическую ухмылку. Но это важный фильм для самосознания немецкого кинематографа. Картина Хельмута Дитля — фильм национального мейнстрима, свидетельствующий о его творческих и постановочных потенциях. Хотя это не исторический супергигант, не остросюжетный боевик и даже не рассчитанная на универсальный вкус комедия. «Россини» — горько-сладкая комедия-драма, почти целиком разыгранная на одном пятачке, в одной и той же декорации. Но в ней

есть мощь и притягательность большого зрелищного фильма — трогательного и смешного, универсального и интимного, снятого на одном дыхании и увлеченно разыгранного актерами.

Проблемой немецкого кино на протяжении едва ли не всей его истории был неоправданно резкий разрыв между авторским и зрительским векторами. Даже французы с их авангардом и «новой волной» такого разрыва не знали. Зато это явление хорошо знакомо в России. Культ радикального авторского начала всегда имел свое дополнение в виде глубоко провинциальных и совершенно не конвертируемых форм масскультуры.

Даже сегодня, когда в Германии стало модно реанимировать и поднимать «Б»-фильмы прошлых времен, вряд ли кому придет в голову слишком уж прославлять мещанский кич «третьего рейха» или коммерческую продукцию первых десяти лет существования ФРГ. Отдельные экземпляры этой продукции типа «Девушки моей мечты» или «Девицы Розмари» остались в памяти исторических свидетелей, а лица Марики Рёкк, Марии Шелл, Отто Вильгельма Фишера, Нади Тиллер вошли в избранную иконографию. Однако они не стали харизматическими и не сформировали мощной мифологии — по типу голливудской или французской. А с появлением на культурной арене в начале 60-х «молодого немецкого кино» и вовсе поросли травой забвения.

Несмотря на усилия Фасбиндера (и гораздо более робкие Шлёндорфа и Вендерса) вписать немецкое авторское кино в жанрово-мифологический контекст, оно, авторское кино, оставалось на протяжении почти трех десятков лет антитезой чистой развлекательности. Политически ангажированное, рационально философствующее, эстетически «отмороженное», оно выработало устойчивую формулу «хорошего вкуса» и служило немым укором всему остальному.

И когда вдруг обнаружилось, что «Фасбиндер умер, Херцог уехал, Вендерс уснул, а Шлёндорф ушел в начальники», фоном к этой перипетии судеб оказались пустые кинотеатры, переориентация публики на Голливуд и отсутствие хоть сколько-нибудь жизнеспособной национальной киноиндустрии. Одно, а то и два поколения, шедшие вслед за «великими», оказались подмяты ими и вышиблены из седла.

Только на рубеже 80 — 90-х появились симптомы оживления и активизации. Но те, кто ждал столь же высокохудожественной, как ее предшественница, «новой новой волны», так ничего подобного и не дождались. Те, кто пришел, уже не были отравлены идеей авторства и несли в себе эффективное противоядие. Молодые ориентированы на «глупое коммерческое кино» и считают Вендерса «дурным тоном», а интеллектуализм — плохим ориентиром. Что это — разлагающее воздействие тотальной коммерциализации кинокультуры? Или, наоборот, корень зла — в гипертрофированном культе интеллекта, который, особенно в немецком варианте, иссушил и «употребил» живую кинематографическую плоть? Пока аналитики искали ответ на этот «роковой вопрос», даже скептики с удивлением отметили, что местные комедии одна за другой начинают бить в прокате американские боевики. И хотя немецкий юмор всегда был труден для экспорта, и хотя в официальной программе Канна по-прежнему не встретишь немецкого фильма, если он не снят Вендерсом, и хотя кинематограф «в этой стране» по-прежнему существует в резервации — тем не менее... Тем не менее он каким-то почти мистическим образом накапливает энергию, которая завтра — кто знает? — может породить нового Фасбиндера.

«Россини», помимо прочего, это живая рефлексия о судьбах национального кино. Пора немецкой киноиндустрии показать Голливуду, на что мы способны, — вот лейтмотив ведущихся в фильме дискуссий. Продюсер и Режиссер всячески уламывают Поэта уступить им права на экранизацию его книги «Лорелея» — новой версии почвенного германского мифа. Острый дух конкурен-

ции и пробуждающегося самосознания заставляет верить в будущее кинематографа на этой разрыхленной и забродившей почве.
Впрочем, всякое подобие пафоса снимается в картине не менее острой самоиронией, объекты которой — замкнутость и провинциализм киносреды. При том, что в «Россини» много замечательных актерских работ, фильм не стал немецким «Сансет Бульваром» — потому что этого звездного бульвара просто-напросто нет в немецкой кино-Мекке. Нет международно признанных «раскрученных» актеров, и в результате самым знаменитым из участников фильма оказывается полузабытый ветеран Марио Адорф в роли хозяина «Россини». Верно ли, что авторский кинематограф поглотил и разрушил слабенькую, но все же худо-бедно работавшую немецкую «систему звезд»? Однако ведь во времена триумфов Фасбиндера и Вендерса звезды как раз были — и Ханна Шигулла, и Барбара Зукова, и Удо Кир, и прочие. Так что и с этой точки зрения вопрос «кто кого употребил?» — авторское кино своего коммерческого антипода или наоборот — остается открытым.

«Россини» (Rossini)
Авторы сценария Хельмут Дитль, Патрик Зюскинд
Режиссер Хельмут Дитль
Оператор Гернот Ролль
Композитор Дарио Фарина
В ролях: Гётц Георге, Марио Адорф, Хайнер Лаутербах, Гудрун Ландгреба, Вероника Феррес и другие
Bavaria Film
Германия
1997

Виктор Матизен

МАМБО БЕЗ ШПИЛЯ

На счету Михаэля Гвиздека неимоверное количество ролей в гэдээровских картинах, где он снимался с 1968 года, и два фильма, в которых он был режиссером, — один сделан за год до падения Стены, другой четырьмя годами позднее. Простота, с которой завязывается его третья картина «Игра в мамбо», вызывает некоторую оторопь: полубезработная актриса Мария (ее играет жена Гвиздека Коринна Харфуч, снимавшаяся, между прочим, у Маргарет фон Тротта в «Обещании») находит мешок денег, брошенный грабителем банка, которому наседала на пятки полиция. Если бы сюжет разыгрывался в высоконравственном кино ГДР, героиня полтора часа рассуждала бы о Gemeinnutz и Eigennutz (то бишь об общественном и личном благе), после чего сне-

«Игра в мамбо»

сла бы находку в банк и в последнем кадре приняла поздравления окружного секретаря СЕПГ. В «аморальном» кино объединенной Германии ей, разумеется, даже в голову не приходит вернуть краденое. В нормальном кинематографе единственным продолжением этого начала стало бы проматывание шальных денег в подтверждение тезиса, что счастье не в деньгах, а в голове на плечах: есть голова — деньги приложатся, нет головы — уйдут, как пришли. Других адекватных вариантов в области киновоплощения мечтаний постсоциалистических идиотов о блюдечке с голубой каемочкой просто не существует. Примерно так Вера Хитилова несколько лет назад разыграла сюжет о деревенском лоботрясе, которому на голову обрушивается сказочное наследство.

В картине Гвиздека (показанной в конкурсной программе Берлинского кинофестиваля) деньги как таковые в сюжет не вплетаются, пока наконец Мария не предлагает герою фильма Мартину (его играет, естественно, сам режиссер) снять на них фильм по ее идее. Идея самая что ни на есть жизненная: героиня находит мешок денег. То, что здесь выходит сказка про белого бычка (героиня находит деньги, чтобы снять фильм про то, как она находит деньги, и т.д.), в самой картине никак не осмыслено: зачин оказывается ружьем, которое не стреляет.

Завязка, повторяю, не имеет к фильму никакого отношения. На экране появляется Мартин, актер на третьих ролях, бездельник предпенсионного возраста, в аннотации нежно именуемый «так и не выросшим мальчиком». Это трепло слоняется по Берлину и вешает всем подряд лапшу на уши про замысел фильма из времен своей рок-н-ролльной юности. При этом Гвиздек хочет нас уверить, что его герой настолько инфантилен, что живет в виртуальном мире, нашпигованном образами из виденных картин, до такой степени путая его с реальным, что даже разыгрывает в жизни сцены из детективных сериалов и не несет при этом уголовного наказания за свои рискованные розыгрыши. Пленка, конечно, терпит больше, чем бумага, но ее порог толерантности все же ниже, чем у зрителя.

Мария — старая подружка Мартина, с которой он то сходится, то расходится, вечно изыскивая поводы для препирательств. Любовная перебранка съедает некоторую часть времени, которое режиссеру нечем занять. Будто бы намеченная тема человека, который не поспел за бегом времени, не получает развития, поскольку образа времени — ни прошлого, ни нынешнего — на экране нет. (Сходный персонаж — старый хипарь в концертном исполнении Джеффа Бриджеса, — кстати, появился еще в одном конкурсном фильме Берлинале-98 — в «Большом Лебовски» братьев Коэн, но там его фантастическая колоритность, помноженная на жанр, была самодостаточной и снимала все возможные претензии.)

Отдельная история связана с Джулией, дочкой другой любовницы Мартина, приторговывающей телом, чтобы ублажить душу наркотиками. Бедняжку-проститутку изнасиловали, и она пыталась наложить на себя руки. Узнав об этом, Мартин пробует разделаться с обидчиками, местными торговцами (ненависть к «палаточникам», похоже, родовая черта постсоциалистических кинематографистов), но получает взашей. Ситуация, в которой благородный герой оказывается в роли сутенера, вышибающего из клиентов задолженность за пользование живым товаром, была бы смешна, если бы история юной проститутки не была так сентиментальна.

Короче говоря, в «Игре в мамбо» есть набор эпизодов, подчас забавных, но всегда малообязательных, да пара неплохих актеров, разыгрывающих скетчи под управлением одного из них. Лучшее, что можно сказать про режиссуру Гвиздека, — то, что она тонка до незаметности. Фильм позволяет себя смотреть — не более того, хотя и не менее.

«Игра в мамбо» (Das Mambospiel)
Автор сценария и режиссер Михаэль Гвиздек
Оператор Роланд Дрессель
Композитор Детлеф Петерсен
В ролях: Коринна Харфуч, Михаэль Гвиздек, Юрген Фогель и другие
Neue Deutsche Filmgesellschaft mbH
Германия
1997

Сергей Кузнецов

ВСЕ, ЧТО НАМ НУЖНО

Катя фон Гарнье прославилась несколько лет назад пятидесятиминутным фильмом Abgeschminkt! (английское название — Making Up!, по-русски что-то вроде «Макияжа») о похождениях двух подруг в поисках мужчины их мечты. С тех пор на нее стали возлагать большие надежды, которые она не спешила оправдывать, снимая документальные фильмы в Америке. Но, наконец, в прошлом году на экраны Германии вышел ее первый полнометражный фильм «Бандитки», сразу ставший хитом. Его включили во внеконкурсный показ в Торонто, где фильм собрал букет благожелательных критических отзывов. Впрочем, американского дистрибьютора «Бандитки» так и не нашли, зато попали в Россию, что для картины европейского производства вещь, можно сказать, экстраординарная.

На первый взгляд «Бандитки» — фильм, каких много, хрестоматия по мотивам малобюджетного кино с претензией на культовость. Четыре девушки, отбывающие заключение (мотив «женщины в тюрьме»), организуют музыкальную группу (рок-н-ролл-фильм), бегут из тюрьмы и пытаются скрыться за границу (криминальное роуд-муви). Плюс ко всему немецкое исполнение американских (в основном) мотивов — что-то вроде прошлогодних «Достучаться до небес».

«Бандитки»

Между тем, фильм производит вполне радостное впечатление. Разумеется, велик соблазн списать это впечатление на удачную музыку (картина, кстати, получила приз Баварской академии за лучшую музыку), сочиненную самими исполнительницами (жанр варьируется от трип-хопа до панка). Запоминаются и яркие характеры четырех героинь: отравившая мужа мышьяком Мари (Ютта Хоффман), грабительница Луна (Ясмин Табатабай), брачная аферистка Ангелика (Николет Кребиц) и убившая своего импресарио Эмма (Катя Риман). Эта четверка действительно составляет слаженный ансамбль, как по сюжету — группу, избравшую название «Бандитки». Избежав модного лесбийского антуража, Катя Гарнье сняла фильм

о женской дружбе и чувстве единения. (Диалог: «Если после смерти мы родимся заново, я хотела бы возродиться, как ты *(показывает на одну подругу)*, или как ты *(на другую)*, или как я, но только здесь *(показывает на грудь)* побольше». — «В любом случае мы будем играть в том же составе».) Смотреть на девушек, все глубже понимая их характеры, следить за развитием их отношений даже интереснее, чем размышлять о том, поймают их или нет, к чему обычно и сводится главный интерес криминального роуд-муви. Здесь же фокус интереса в другом.

Четыре сбалансированных между собой характера не могут не напомнить о самом знаменитом музыкальном квартете в истории — ливерпульской четверке «Битлз». Надо сказать, что авторы фильма делают все возможное, чтобы подкрепить эту аналогию: не случайно последнее выступление группы «Бандитки» происходит на крыше небоскреба, окруженного полицией (отсылка к последнему лондонскому концерту «Битлз»). Иными словами, «Бандитки» конструируются как «Битлз» 90-х, и потому все различия с классической эпохой рок-н-ролла становятся значимыми.

Прежде всего «Бандитки» — женская команда. Само по себе это симптоматично. На одной неделе с фильмом Кати фон Гарнье в Москве на экраны вышел Spice World («Пряный мир»), изделие от Spice Girls, очевидно, призванное служить своеобразным римейком «Вечера трудного дня». Как известно, Spice Girls всерьез претендуют на то, чтобы быть новыми «Битлз», однако они могут представлять только попсовую сторону их популярности — несмотря на требование укрепившейся сегодня Женской Власти (Girls Power), они не могут — и не хотят — совершить никакой революции. (Между прочим, Ясмин Табатабай в свое время уже сыграла в другом фильме, также посвященном дружбе женщин 60-х, — «Даже девушки ковбойши иногда грустят» Гаса ван Сэнта). Идеологами бунта они не станут, и эту ипостась супергруппы 60-х и восполняют мятежные «Бандитки».

Тридцать лет назад рок рифмовался с тремя революциями. Одна из них — социальная — не состоялась, другая — психоделическая — потерпела поражение и была загнана в подполье, победа третьей и самой знаменитой — сексуальной — оказалась Пирровой без победы первых двух. Секс не стал ни способом расширения сознания, ни тем более методом разрушения существующего репрессивного общества, он просто добавился к списку товаров, превратившись, в частности, в приправу — еще раз вспомним «пряных девушек»! — к коммерческому рок-н-роллу. Общество зрелищ переварило великий бунт 60-х, сделав его предметом ностальгии правящей ныне возрастной группы.

Фильм «Бандитки» интересен именно тем, что показывает единственный путь, ведущий к рок-н-ролльному бунту сегодня: путь обыкновенного криминала. Бунтари могут поставить себя вне общества только действиями, никак не связанными с музыкой и идеологией, — двумя убийствами, мошенничеством, воровством и побегом. В России это должно быть хорошо понятно — еще памятны те времена, когда рок-н-ролльщики, поэты-диссиденты, фарцовщики и проститутки образовывали один круг, объединенный общей нелегальностью и спаянный воедино давлением властей.

Фильм Кати Гарнье демонстрирует способ, которым в 90-е может быть реализована традиционная эстетика «рок-н-ролл против свиней копов». Отсутствие в по-женски мягком фильме (псевдо)тарантиновского насилия не должно нас обманывать, идеологически «Бандитки» — типичное кино наших дней, когда в формуле «секс — наркотики —рок-н-ролл» первый компонент все чаще заменяется на насилие. Старая песня «Битлз» переписана, на радость Батаю и сюрреалистам отныне и навсегда следует петь: «All you need is crime» — «Все, что вам нужно, — это преступление».

Иными словами, «Бандитки» — не криминальная драма, усиленная рок-н-рол-

лом, а рок-н-ролльный фильм, впитавший эстетику криминального роуд-муви с его квинтэссенцией, несколько раз повторенной в ленте «Смерть продолжается всю жизнь и прекращается, когда наступает». Путешествие возможно только если это путешествие к смерти, если герои мертвы еще до его начала («Бонни и Клайд», «Тельма и Луиза», «Обнаженный провод», то же «Достучаться до небес»).

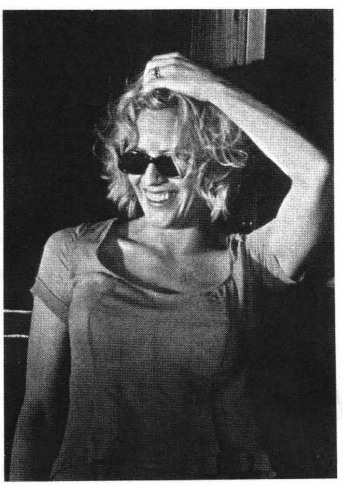
В финале «Бандиток» три выжившие героини добегают до корабля, который должен увезти их в Латинскую Америку, и под щелканье полицейских курков тянут руки к стоящей на палубе подруге, уже полфильма как покончившей с собой. Слышны звуки выстрелов — и мы видим четыре руки, почти соединившиеся в последнем пожатии. Не будем спрашивать, успели ли девушки на борт ладьи, в которой их ждут умершие. Не будем спрашивать, куда она плывет. Вероятно, рок-н-ролл мертв так давно, что живым уже не под силу его играть.

«Бандитки» (Bandits)
Авторы сценария Катя фон Гарнье, Уве Вильгельм
Режиссер Катя фон Гарнье
Оператор Торстен Бройер
Художник Сузанна Билинг
Композиторы Петер Вайхе, Удо Арндт, Фолькер Грипенштрох
В ролях: Николет Кребиц, Катя Риман, Ясмин Табатабай, Ютта Хоффман
Vela X, Olga-Film GmbH
Германия
1997

Валентин Эшпай

ХОРОШЕЕ ПЛОХОЕ «МУВИ»

Проблемы, связанные с «Палметто», коренятся в некомфортной ситуации, которая называется «знаменитый европейский режиссер в Голливуде». В этом состоянии побывали многие европейские мэтры и выйти из него малой кровью удавалось немногим. Даже сам Антониони вызвал в 1970 году гнев американской общественности своей действительно прямолинейной (как сейчас ясно видно) лефтистской агиткой «Забриски Пойнт». К безоговорочным победам можно отнести разве что «Полет над гнездом кукушки» Милоша Формана, серьезное произведение искусства, ставшее блокбастером, в какой-то степени «Париж, Техас» Вима Вендерса да, возможно, некоторые фильмы Барбета Шрёдера — «Завсегдатай бара», «Изнанка фортуны», «Одинокая белая женщина», — которые в большой степени являются хорошо сделанными голливудскими фильмами с незначительными «нововолновыми» присадками.



«Палметто»

Европейские режиссеры, попав в Голливуд, обычно изо всех сил пытаются не изменить себе, то есть авторскому, экзистенциалистскому, модерному или

постмодерному, но при этом хотят аккуратно встроиться в структуру голливудских жанров и понравиться массам. Совместить одно с другим практически невозможно. Обычно в результате этих попыток получается ни рыба ни мясо, и в любом случае хуже, чем у голливудских аборигенов. Вместе с тем, когда голливудские неофиты полностью уступают требованиям вкуса американской массы, индикаторами и делегатами которого являются продюсеры, дающие (или не дающие) деньги, у них может получиться ничуть не хуже, нежели у оригинальных носителей мейнстримовской ментальности.

Один из самых ярких примеров — Вольфганг Педерсон, немецкий режиссер, получивший известность после экзистенциального военного фильма «Подводная лодка» (снятого полностью в Германии на немецкие деньги), с неожиданной стороны показавшего обычно однозначно очерняемых немецких подводников времен второй мировой. Педерсон прекрасно прижился в Голливуде, но только после отказа от так называемых «экспериментов» (то есть кинематографа с некоторыми следами авторства) типа «Враг мой» и «Вдребезги» и перехода к блокбастерам «прямого голливудского воздействия» — «На линии огня» и «Президентский самолет», — выполненным в строжайших канонах жанра (экшн).

Похожая судьба у другого супернеофита — Роланда Эммериха, чей студенческий фантастический фильм «Принцип Ноева ковчега» завоевал в начале 80-х множество премий и который тоже начинал вроде как экспериментатор. Однако настоящая популярность в Америке пришла к нему после «Универсального солдата», «Звездных врат» и особенно после агрессивно проамериканского «Дня независимости». Теперь вот его блокбастер «Годзилла», которому прочат успех «Титаника», удостоился чести закрывать Каннский кинофестиваль — естественно, от имени Америки.

Совсем не потерять «авторское лицо» удалось, пожалуй, Виму Вендерсу. Успех фильма «Париж, Техас» (номинация на «Золотой глобус» за лучший зарубежный фильм) — и вот в 1998 году неожиданный свободный римейк его знаменитого фильма «Небо над Берлином» под названием «Город ангелов». Режиссеру Брэду Силберлингу удалось удачно обойти многие подводные и надводные камни и довольно удачно скрестить без особых внешних признаков отторжения европейскую авторскую манеру с голливудской жанровой нарративностью. Он нашел верную и точную интонацию, коммерчески интерпретировав медитативный стиль Вима Вендерса. Надо отметить, правда, что Силберлинг использовал только заключительные фрагменты фильма Вендерса.

Эти обстоятельства нужно учитывать при знакомстве с новым американским фильмом живого классика («Жестяной барабан»!) немецкого кино Фолькера Шлёндорфа «Палметто».

Вуди Харрелсон играет здесь Гарри Барбера, несправедливо осужденного журналиста, который пытался разгрести грязь коррупции в городке Палметто (одновременно так называется местная разновидность таракана). После выхода из тюрьмы возвращаться обратно в город Гарри не хотел, да подружка-художница (Джина Гершон) уговорила. В поисках работы Гарри клюет на удочку авантюристки Реа Малру (Элизабет Шу), которая предлагает ему хитрое мошенничество с изъятием денег у своего (якобы) мужа, умирающего от рака богатого владельца недвижимости. Для этого Гарри должен похитить их (якобы) дочь (Хлоя Савиньи, известная по «Деткам» Лэрри Кларка).

Надо сказать, что совсем недавно прошел (провалившись, впрочем, в коммерческом плане) другой, похожий на «Палметто», фильм на «флоридском материале» — «Кровь и вино» с Джеком Николсоном. Там был сходный сюжетный стержень — зависть маленьких людей к богачам, живущим в больших флоридских мансионах, вызывающих желание экспроприировать и «грабить награб-

ленное». Так вот, для Роджера Эберта из Chicago Sun Times — главного голоса американского среднего класса в кинокритике — «Кровь и вино» и «Палметто» соотносятся как законченное полотно и эскиз. Американские критики вообще дружно набросились на «Палметто» с единодушным обвинением: «Сценарий был хорош, но Шлёндорф все испортил своей тягучей вялостью и отсутствием ритма». Хотя очевидно, что «небрежность», «вялость», а также «отсутствие ритма и лоска» в фильме Шлёндорфа являются остаточными элементами квазидокументального авторского стиля, а не свидетельством режиссерского неумения.

Ведь если разобраться, сценарий фильма действительно прекрасно прописан И.Максом Фрайем (самый известный его скрипт — «Дикая штучка» по мотивам романа Джеймса Хардли Чейза «Еще один лапоть»). Извивы сюжета неожиданны и держат в напряжении до конца. Харрелсон комикует виртуозно (Мик Ла Салль в Sun Francisco Chronicle определяет жанр фильма как «комический черный фильм»), изображая эдакого простака, который осознает свою дурость, но все равно делает глупости. (Особенно здорово у него вышла сцена в полицейском участке, где его Гарри ожидает предъявление обвинения.) Забавно осуществлен (очевидно, в порядке деконструкции) «обмен» типажами — обычно «положительная» Элизабет Шу играет соблазнительную сволочь, а обычно «роковая женщина» Джина Гершон — хорошую девочку с артистическими наклонностями. Умело создана пронизанная сексуальными токами (когда Харрелсон только смотрит на Шу, он похож на самца обезьяны в брачный период), настоянная на флоридской жаре удушливая атмосфера действия, грамотно поддерживаемая уместной музыкой известного германского саксофониста и композитора Клауса Долингера.

Вместе с тем «Палметто», конечно, не является особо значительным фильмом — ни как американский триллер, ни, тем более, как произведение авторского кино. Но на европейский взгляд это совсем не такое плохое «муви», как считают американцы.

«Палметто» (Palmetto)
Автор сценария И.Макс Фрай
Режиссер Фолькер Шлёндорф
Художник Клер Дженора Боуин
Композитор Клаус Долингер
В ролях: Вуди Харрелсон, Элизабет Шу, Джина Гершон и другие
Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures, Pialto Film GmbH
США — Германия
1998

Инна Ткаченко

ЗАКОНЧЕННАЯ СКАЗКА ДЛЯ ЗОЛУШКИ В «МЕРСЕДЕСЕ»

Фильм Бернда Айхингера «Девица Розмари», тихо вышедший у нас под беспроигрышно-эффектным названием «Любовники Розмари», можно было бы вполне не заметить в колоссальном потоке нового зарубежного кино. Более того, есть подозрение, что современное кино Германии у нас на родине вообще легко не заметить. И вовсе не потому, что все оккупировано американцами — ими везде все оккупировано. А в связи с тем, что немецкое кино традиционно нелюбимо русским прокатом. К тому же, если это не Фасбиндер, не Вендерс, не Херцог и не Шлёндорф, то даже опытные критики вряд ли обратят внимание на новый немецкий фильм. О «Девице Розмари» заговорили в связи с прошлогодним показом на Сочинском международном кинофестивале. В Сочи по традиции принято смотреть все, так как плохого туда не привезут. Поэтому упомянутые критики по доброй воле отправились смотреть мелодраму режиссера-дебютанта, о котором в нашей профессиональной среде никто никогда не слыхал, даже фестивальные туристы. Между тем оказалось, что с 1975 года он является отнюдь не последним в Европе кинопродюсером. В списке фильмов, выпущенных Айхингером, значатся «Ложное движение» Вендерса, «Сильный Фердинанд» Клюге, «Имя розы» Анно, «Цементный сад» Биркина и два последних фильма Билли Аугуста. Если бы это знать, то заранее можно было придумать образ продвинутого продюсера-автора, отстажировавшегося на съемочных площадках мастеров и решившего внести свою лепту в развитие нового немецкого киноязыка. Но Бернд Айхингер оказался не так прост, как думалось. Видимо, регулярное общение с авторами убедило его в том, что пора подумать и о публике, и о международной кассе по принципу «если не я, то опять они».

«Девица Розмари»

На первый взгляд «Девица Розмари» — фильм до неправдоподобия заурядный. В нем *как бы* нет ничего примечательного, он выглядит *как бы* сущей жанровой безделицей: все правильно, и в то же время вроде бы все можно доделать, переделать, поменять местами, а что-то и совсем отрезать. Но это только «как бы» и только «на первый взгляд». На самом же деле фильм Айхингера тем и примечателен, что скроен простенько, да не каждый поймет — как. Это такая простота, что служит в современном кино универсальным лекалом, пренебрежение которым чревато, а модификация — престижна. Если задаться целью найти в нашем современном кино такого рода «средний» фильм, то поиски однозначно увенчаются неудачей. Здесь пословица про русского и немца работает наоборот — «что немцу хорошо, то русскому — смерть». Само слово «средний» у нас звучит обидно, это деликатный синоним к слову «плохой». Наверное, все-таки потому, что средних русских в России не бывало и нет до сих пор — при всем обилии об-

разовательных и сословных уровней нет у нас уравновешенных граждан, уютно устраивающихся у телеэкранов после обильного ужина. Грубо обобщая картину русского характера, надо признать, что одним такая плюшевая радость вообще на хрен сдалась, другие и хотели бы, да умище некуда девать. То же и кинематографисты (плоть от плоти народа) — режиссер «со способностями» пуще неволи боится прослыть ремесленником именно потому, что средним в Доме кино самое место в буфете среди сильно пьющей халявы. Ремесленник, говорящий «зато народ меня любит», не верит в это сам — во-первых, где он видел этот народ за последние десять лет, во-вторых, что ему народ, если коллеги не уважают. Поэтому и зрители, и кинематографисты, несмотря на гипотетическую ностальгию по русскому кино, которым они когда-то вроде бы гордились, охотнее всего смотрят и обсуждают иностранное, которое вообще не про нашу честь, а значит, всем подойдет. Во всяком случае, плохое иностранное кино русского человека не обидит, а к хорошему у нас за последние годы выработался здоровый иммунитет в виде утешительного заключения «нам бы их деньги».

В Германии «Девица Розмари», снятая на кинопленку, но для телевизионной серии «Немецкая классика», пользовалась огромным успехом, и его причины вполне очевидны. Это реальная история легкомысленной авантюристки Розмари Нитрибитт, застреленной при загадочных обстоятельствах, еще сорок лет назад взволновавшая нацию. Фильм Рольфа Тиле «Девица Розмари», снятый по материалам этого дела в 1958-м, стал одним из хитов послевоенного немецкого кино и до сих пор продается на видео и демонстрируется по ТВ. Сама история Розмари и фильм Тиле вроде бы открыли новую тему для общественного обсуждения (в противовес истлевшей антифашистской) — о непреходящей безнравственности буржуазного общества, снизу доверху населенного Журденами и Тартюфами. Одноименная картина Айхингера с ходу получила определение «римейк». Однако о римейке в киноведческом понимании вопроса здесь нет и речи. Новая «Девица Розмари» — не более чем вторая экранизация знаменитого немецкого сюжета, прекрасно стилизованная под шик 50-х (героиня а-ля Монро, «Мерседес SL» как символ роскоши, механический рояль и модная парча). В фильме все говорит о том, что режиссера Айхингера интересует детективная история девицы Розмари, а не когда-то знаменитый фильм Тиле. Более того, он ни на йоту не пытается осовременить свой рассказ или придать ему метафорическое вневременное значение.

Сюжет этой реальной мелодрамы в лучших традициях жанра назидателен, сентиментален и кровав, что, видимо, и делает историю интересной спустя сорок лет. Сирота Розмари Нитрибитт (Нина Хосс) воспитывается в исправительном доме, а затем — в семье приемных родителей. Повзрослев, эта жертва второй мировой войны становится весьма привлекательной особой и решает использовать sex-appeal — свое единственное и явное достоинство — в корыстных целях. Как и всякой девице сомнительного происхождения, Розмари хочется богатства и светской славы: «Я люблю только деньги и секс». И как всякая нетрудолюбивая девица, она попадает в ложную ситуацию с первым попавшимся богачом Хартоком (Хайнер Лаутербах), которого она по глупости принимает за принца. Стремясь самостоятельно пробить себе дорогу в высший свет и — одновременно — к руке и сердцу Хартока, Розмари становится шикарной проституткой на службе у высокопоставленного французского шантажиста Фрибера (Матье Каррер). Ясно, что при таком раскладе печальный финал запрограммирован. И правда, столпы общества убивают глупую Розмари, ставшую свидетельницей их жалких мужских откровений, которые она послушно записывает на магнитную пленку для Фрибера.

Режиссер Бернд Айхингер выступает как неплохой профессионал, усвоивший равно уроки Фасбиндера и создателей «мыльных опер». Фасбиндер научил его

лепить истории героев, объединенных общей ненавистью и друг к другу, и к обществу, которое их породило. Сериалы заставляют Айхингера вспомнить о том, что зрителю необходимы положительные герои, и он дарит им антипода порочной Розмари — правильную аристократку Кристин, невесту Хартока. С художественной точки зрения, аптечная взвешенность «Девицы Розмари» делает фильм вторичным и похожим на все проходные мелодрамы в западноевропейском кино. Но его идейный посыл, тем не менее, привлекателен чрезвычайно. Ведь мораль фильма вовсе не в том, что проституткой быть нехорошо, а буржуазия есть гниль мира (как у Тиле). Мораль новой «Девицы Розмари» даже несколько аморальна — ведь Бернд Айхингер говорит о том, что в этом мире допустимо быть проституткой, нельзя быть при этом сентиментальной дурой. А его Розмари, бесповоротно свихнувшаяся на любви к деньгам, представляет собой тип законченной универсальной дурочки, актуальный и в 50-е, и в 90-е. Она глупа и безвкусна настолько, что свою мечту о сказочном королевстве без труда находит в мире некрасивых пожилых бюргеров, давно потерявших надежду привлечь внимание хоть сколько-нибудь привлекательных женщин своего круга. Главный фетиш Розмари — не приличествующий мелодраме плюшевый мишка, а вульгарные клеенчатые босоножки «под золото» на диких каблуках. В них Розмари покидает детдом, где ее вполне обыденно лишил невинности надзиратель. Их она надевает для первого выхода в свет. Босоножки в мусорной корзине новой квартирки символизируют отказ от прошлых потрясений. Босоножки, со слезами извлеченные из мусорной корзины, ставят Розмари окончательный диагноз — проститутка по жизни (то есть товар, вещь, не более).

Несмотря на то что секс и отношение к сексу лежат в основе сюжета «Девицы Розмари», в фильме нет ничего эротического. Вне зависимости от того, какие посты занимают в немецкой иерархии любовники Розмари, в фильме не появляется ничего классово значимого. Айхингер намеренно низводит все любовные приключения своей героини до ничем не привлекательной бытовухи, ему действительно удается показать, что за проституткой подглядывать неинтересно, а сочувствовать ее переживаниям — дурной тон. Его совершенно не интересует ее гипотетическая наивность или декларативная сексапильность. Между Розмари и ее убогими босоножками Айхингер ставит знак равенства, давая понять всем, кто захочет посмотреть его фильм, что мир не нуждается ни в фантазиях падших Золушек, ни в поэтизации их греха. Это мужской мир, и развивается он вне зависимости от интимных слабостей крупных магнатов. Каждому из тех мужчин, чей кошелек попыталась использовать глупая мечтательница Розмари, не составляло труда потратить на ее наряды необременительную сумму — это обычная для западного мужского сознания коллизия. И она никак не влияет на судьбы тяжелой промышленности. Так же как усилия Полы Джонс не решают проблем иракских нефтепроводов. Душераздирающие женские истории попадают в газеты для того, чтобы привлечь внимание к мужским. Собственно, об этом и рассказывает фильм «Девица Розмари» доступным любой аудитории языком, к которому не хочется предъявлять никаких претензий.

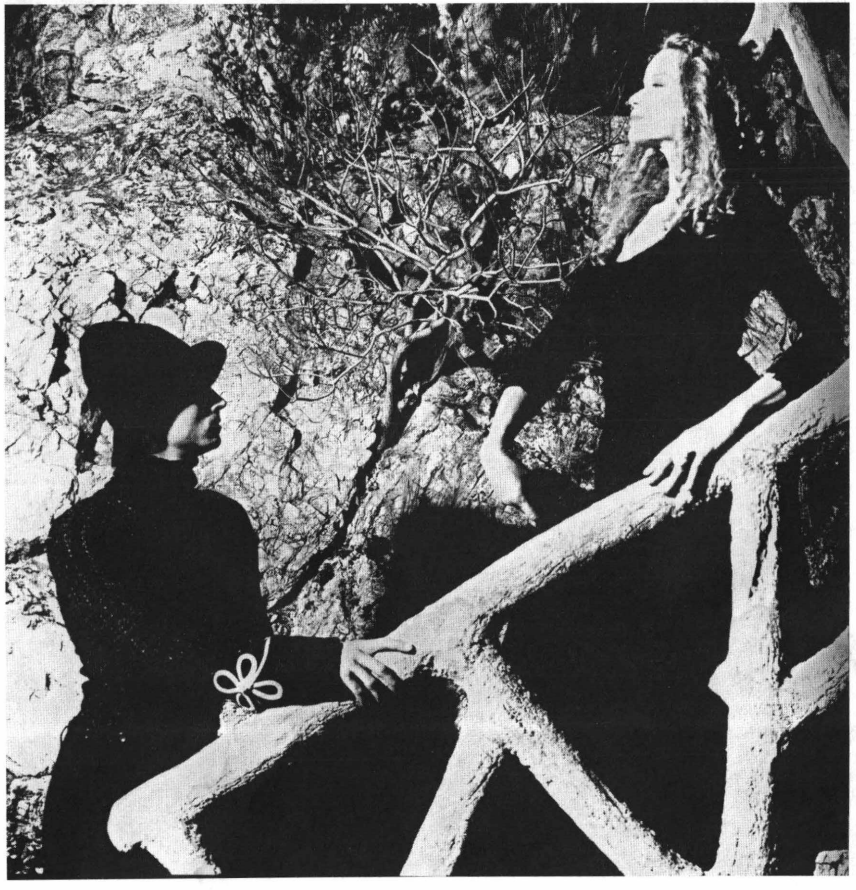
«Девица Розмари» (Das Mädchen Rosemarie)
Авторы сценария Бернд Айхингер, Уве Вильгельм
Режиссер Бернд Айхингер
Оператор Гернот Ролл
Художники Харальд Турцер, Томас Фройденталь
Композитор Норберт Шнайдер
В ролях: Нина Хосс, Хайнер Лаутербах, Тиль Швайгер, Матье Каррер
Constantin Films, Atlas International
Германия
1996

2 Зак 227

Е.Шукшина

Эта штука посильнее, чем «Фауст» Гёте!

«Фауст» Карла Лагерфельда



Перво-наперво Фауста потянуло в знаменитое заведение мисс Люси Фер «Сад Марты» неподалеку от Монте-Карло

Неукоснительно следуя призыву древних: «Если не хлеба, то хотя бы зрелищ», — всемирно известный Карл Лагерфельд пару лет назад создал фотовыставку под незатейливом названием «Фауст». То был дебют кутюрье в качестве фотографа. А выставка являла собой иллюстрацию к распространенному мотиву средневекового германского фольклора.

Незамысловатый текст к фотографиям с оригинальным, однако, финалом принадлежит перу Лагерфельда. Автор внес весомый творческий вклад в известный сюжет, введя в ход повествования новый, неизвестный доселе персонаж — мисс Люси Фер, чем доказал свои способности и к производству каламбуров.

Вероятно, чтобы сделать старомодный тяжеловесный материал более доступным современному потребителю, автор пригласил его кумиров Клаудию Шиффер и Дэвида Копперфилда на роли Гретхен и Мефистофеля соответственно.

Украшения, выставленные в витрине ювелирного магазина, неудержимо притягивают Гретхен

Гретхен как будто околдована содержимым шкатулки

Акция, понятно, вызвала большой резонанс. Некоторое время спустя серьезное немецкое издательство «Штайдль» выпустило альбом, нечто вроде каталога выставки. Ответственным редактором издания числится Герхард Штайдль — владелец издательства, солидный, уважаемый человек, личный издатель живого классика Гюнтера Грасса.

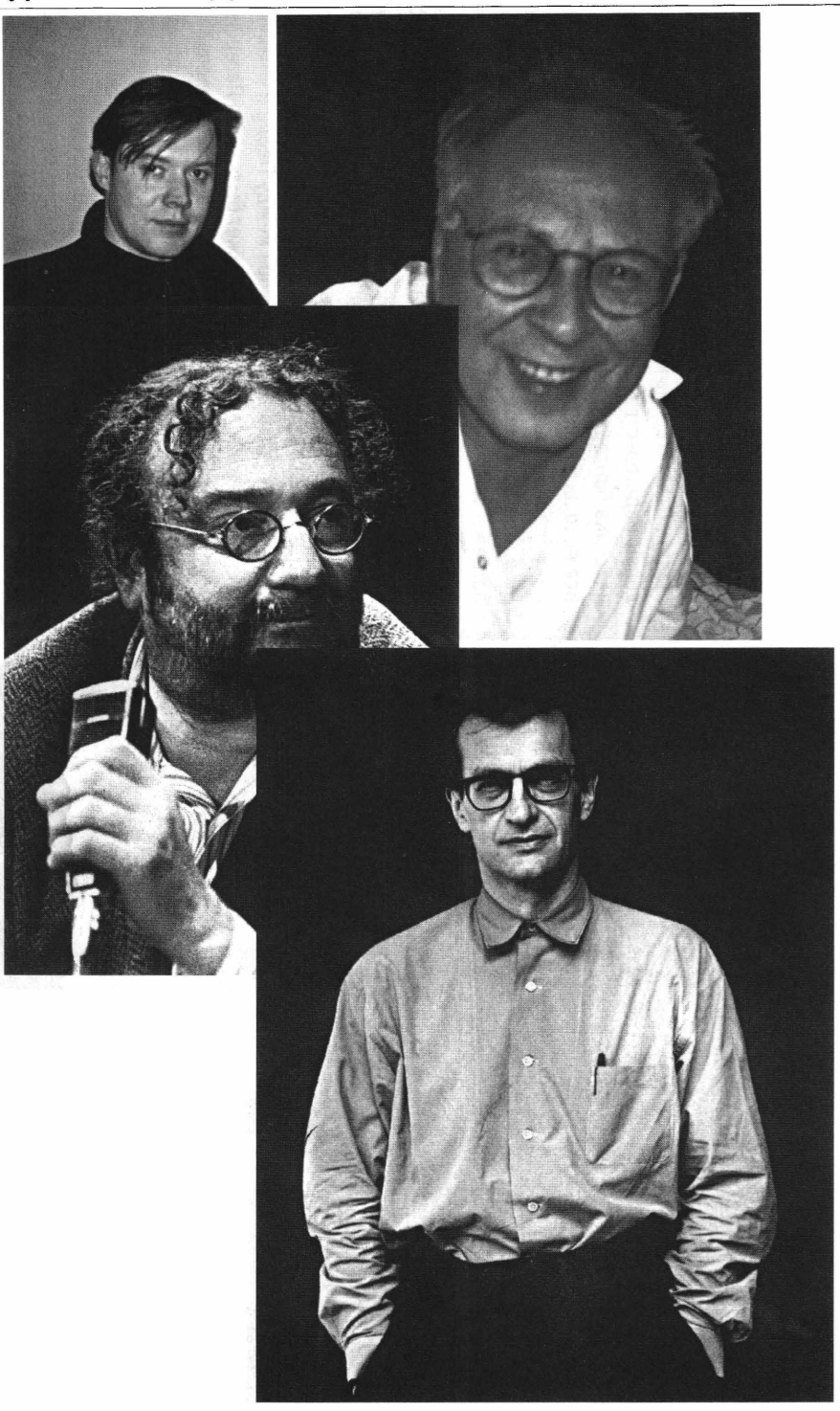
Все ясно, все качественно, все красиво, все дорого. Только отчего-то еще свербит в уголке сознания вопрос — зачем?

До конца разгадать замысел автора, вероятно, не удастся. Высокое искусство остается высоким искусством, а его интерпретация — неблагодарным и неблагородным занятием. Но рискнем выдвинуть кое-какие предположения.

Помнится, незадолго до выставки и некоторое время после ее открытия многие респектабельные издания сообщали о том, что не все ладно в датском королевстве, что, увы, основой звездного романа Клаудии Шиффер и Дэвида Копперфилда является «хлеб». Будто бы Коппи оплачивал услуги своей возлюбленной, которые заключались в пропаганде его бойкого бизнеса. Доказывали, опровергали, публиковали текст договора между Паоло и Франческой, опять опровергали, короче, занимались делом. Может быть, Карл Лагерфельд решил внести свою лепту в разъяснение столь животрепещущего вопроса?

Помнится еще, что вскоре после шоу кутюрье с позором изгнал Клаудию Шиффер, демонстрировавшую дотоле его модели на парижских подмостках (а ведь не кто иной, как Лагерфельд, открыл в свое время Венеру Дюссельдорфскую просвещенному человечеству). И вот теперь портной публично назвал манекенщицу «глупой, старой и жадной». И, может быть, Фауст послужил изящной преамбулой к жесткой административной мере.

И М Е Н А



Вальтер Тюмлер

УЗКАЯ ПОЛОСКА ПЛОДОРОДНОЙ ЗЕМЛИ

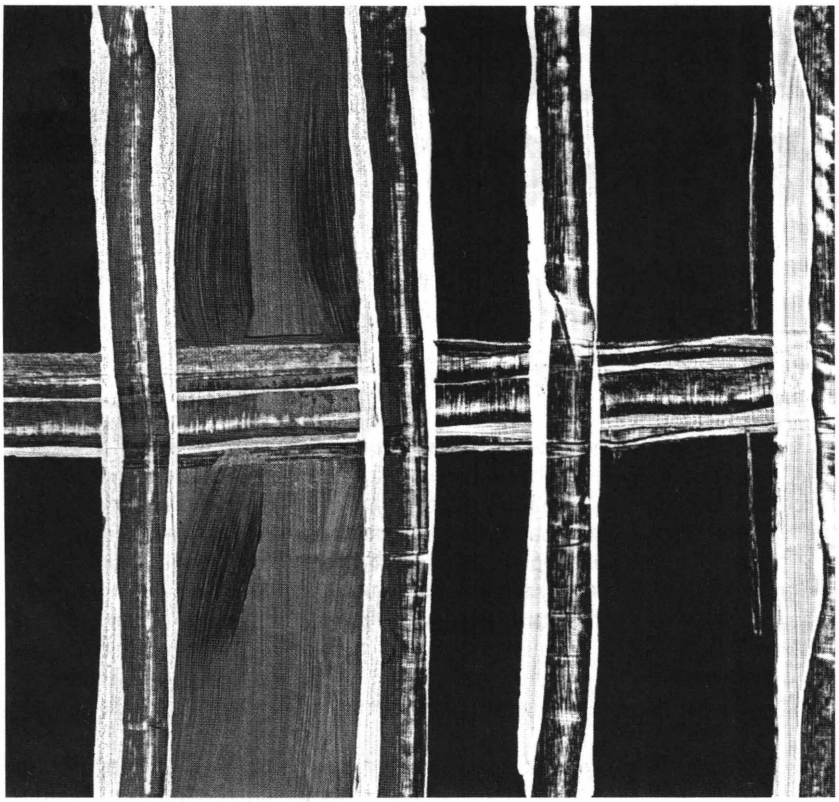
Я думаю, что могу назвать берлинского поэта Вальтера Тюмлера моим другом Мы не так много встречались. Впервые — в его родном Берлине зимой 1995 года, когда (благодаря Reisestipendium, присужденной фондом Топфера) я объезжала Германию с севера на юг и с запада на восток. Вторая наша встреча происходила в Минске, куда и Вальтера, и меня пригласили для участия в международном симпозиуме «Поэзия и религия». Там Вальтер читал лекцию, перевод которой публикуется в этом номере «Искусства кино». Тюмлер был приглашен белорусским отделением Гете-Института. В Минске мы застали историю в действии: на площади возле нашей гостиницы разворачивались уличные выступления против политики президента Лукашенко; все боялись ответных мер, жесткого режима. Вальтер, никогда до этого не посещавший наших палестин, интересовался всерьез, доведется ли ему еще увидеть свой Берлин. В этой обстановке проходили поэтические чтения и лекции, причем аудитории не пустовали!

Но наша дружба началась за несколько лет до первой встречи, на воздушных путях современной литературной жизни, которая давно уже происходит поверх языков и национальных традиций. «Мировая литература», о которой, кажется, первым заговорил Гете, и заговорил как об умозрительном феномене, в нынешнее время — практическая реальность

Чтобы встреча на перекрестках этих воздушных путей не осталась случайным эпизодом, нужно, вероятно, иметь какое-то общее прошлое. Такого общего у нас оказалось немало. Учителя юности, любимые авторы, Райнер Мария Рильке прежде всего. Вальтер писал мне в письме «И теперь, читая Рильке, я чувствую, что прикасаюсь к последним вещам» Так же я описала бы и мое впечатление — каждый раз, когда я заглядываю в Рильке, оно не заставляет себя ждать. «Последние вещи» — это не лирическая метафора, это философский и богословский термин. Последние вещи — чистые вещи Необходимость чистых слов, чистых образов, чистых форм — из этого исходит Тюмлер-поэт и Тюмлер — критик искусства Рильковская чистота создавалась в другое время, не от такого множества вещей приходилось отказываться как от «замаранных» или приблизительных. Наше историческое положение в этом отношении труднее. «Нищета», которую славил Рильке («Der Armut grosser Abendstern» — «Великая вечерняя звезда нищеты») и которую он искал в своих словах, образах и интонациях, покажется сказочной роскошью рядом с совсем «обнищавшим» письмом Тюмлера Пунктир слов, пунктир созерцания, пунктир синтаксиса. Это то, что можно назвать «бедным искусством» или «минимализмом». Но это минимализм особого рода. В отличие от многих произведений, и музыкальных, и пластических, которые обычно относят к минимализму, в стихах Тюмлера, как и в работах его жены, художницы Уте Людвиг, нет и тени иронии, негативизма, жестокой игры со зрителем. Это минимализм углубленного созерцания. Слова, которые уцелели среди всеобщего выветривания, — это весомые, дорогие говорящему слова. «Обычный» минималист работает не только с минимальным, но и с непривлекательным, банализованным материалом. Я писала Вальтеру, что в тоне его стихов мне слышится что-то близкое композициям Веберна. Оказалось, что и это

наш общий любимый автор. Поэзия Тюмлера драматична, в центре его созерцания, как увидит читатель, — Крест. Язык — другая постоянная тема Тюмлера — предстает тоже в образах «раны», «щели», страдания, которое необходимо пройти насквозь, и тогда откроется несомненная, как молчание, реальность. Уте Людвиг, почитательница Франциска Ассизского, пишет в своих беспредметных композициях насыщенную и стройную глубину.

Такое искусство представляется замкнутым и камерным. Тем не менее это в своем роде искусство протеста. Малое, незаметное, сложное, мерцающее на



Уте Людвиг. Иллюстрация к книге стихов Вальтера Тюмлера

грани исчезновения — все это, взятое как основная тема, представляет собой вызов мегаломании современной коммерческой культуры, ее размаху, масштабу, яркости, ее хозяйской хватке. Но и в некоммерческом современном искусстве позиция Тюмлера особая: как замечает известный немецкий критик, она в целом противостоит «циническому духу нашего времени». При этом Тюмлер не обещает читателю, что он располагает каким-то сказочным богатством, он разделяет общее ощущение пустынности и бесплодности новейшей цивилизации — и в качестве своей альтернативы предлагает не сады Армиды и острова блаженных, а «узкую полоску плодородной земли» (название его первой книги стихов). Он разделяет общее ощущение утраты трансцендентного и если не невозможности духовной вертикали, то чрезвычайно затрудненного пути к ней и предлагает в ответ не фантастические полеты в зазвездные сферы, но движение «по длинной горизонтали» (название его второй книги стихов).

Когда в Берлине мы с Вальтером бродили по великолепным греческим залам берлинского музея (еще одно общее прошлое — любовь к ранней греческой классике), вспоминая при этом самого эллинского из германских поэтов — Гельдерлина, Вальтер заметил: «Как, однако, это искусство свободно — вернее, как оно оставляет нас на свободе! Оно не хочет овладеть нами, как современное, но при этом оно не отвернулось от нас, оно говорит с нами, оно обращено!» В это время мы стояли перед многофигурными стелами. Я предположила, что неагрессивная общительность этой пластики связана с ее композицией: части изображения, участники сцены вовлечены в общение друг с другом, вся сила обращения одной фигуры, весь ее смысловой вес целиком направлен на другую. Никто из них не имеет в виду внешнего зрителя. Фокус — подвижный фокус такой композиции, потому что он перемещается вместе с нашим вниманием, — лежит внутри нее или за ней, а не вынесен наружу, в про-

странство восприятия, в глаза зрителя. К зрителю выходит только надпись, если она там есть. «Я хотел бы писать такие стихи, — сказал Вальтер. — Чтобы они общались сами с собой, а мы, если и когда захотим, с ними Весомые внутри себя и невесомые для нас Я нахожу такое у вас».

Я цитирую эту похвалу, чтобы рассказать наконец о непосредственном поводе нашего знакомства. Вальтер Тюмлер любит и знает русскую поэзию, читает по-русски (хотя в переводческой работе он с присущей ему тщательностью прибегает к подстраховке русскими подстрочниками). Он перевел немало русских стихов. Первое письмо от него я получила в связи с переводами моих стихов для антологии русской поэзии. В этом письме были вопросы, говорившие о необычайном внимании к сути дела, которая — как это знают поэты и забывают переводчики — совпадает с каждой точкой речи и с несказанным в ней не меньше, чем со сказанным. Потому что, цитирую Тюмлера, понимание стиха осуществляется как «понимание молчания», «запинающееся понимание»: кто переводит,

ищет тон
запинающегося понимания
в дыханье, на дне его

Я поняла, что автор этих вопросов — поэт Насколько я в силах судить, переводы моих стихов необыкновенно удались Вальтеру. Они звучат по-немецки как живая поэзия Быть может, тут помогает и давняя близость российской Музы с германской, более глубокая и прочная, чем с французской, английской или итальянской. «Славянский и германский лен», как сказал еще один наш любимый автор. Сделанные Тюмлером переводы не раз переиздавались, в частности, в «Атласе современной мировой поэзии», составленной известным поэтом и критиком Иоахимом Сарториусом.

О том, как мне удалось ответить Тюмлеру в нашем переводческом и критическом диалоге, предоставляю судить читателю.

Вальтер Тюмлер и Уте Людвиг входят в круг берлинских художников, литераторов, интеллектуалов, объединенных общим пониманием современного в искусстве. В их работах мы видим то лицо нынешней творческой культуры, немецкой и мировой (в частности, для них много значат опыты новейших американских художников), с которым в России еще мало знакомы. Лицо «новой серьезности», которую приблизительно можно назвать метафизическим — или созерцательным — авангардом.

Теперь короткая справка.

Вальтер Тюмлер родился в 1955 году в Ольденбурге. Учился германистике и теологии в университете Мюнхена С 1985 года живет в Берлине. Первая книга стихов — «Узкая полоска плодородной земли» (Schmaler Streifen Fruchtland) вышла в 1988 году (Oberbaum Verlag). Вторая книга стихов — «По длинной горизонтали» (Über die lange Horizontale), украшенная репродукциями работ Уте Людвиг, издана в 1996 году (Kleinheinrich, Munster) Кроме стихов Тюмлер пишет эссе об искусстве, переводит (в том числе современных русских поэтов). В прошлом году у Вальтера и Уте родилась третья дочь.

Ольга Седакова

ИЗ КНИГИ «УЗКАЯ ПОЛОСКА ПЛОДОРОДНОЙ ЗЕМЛИ»

Как иначе

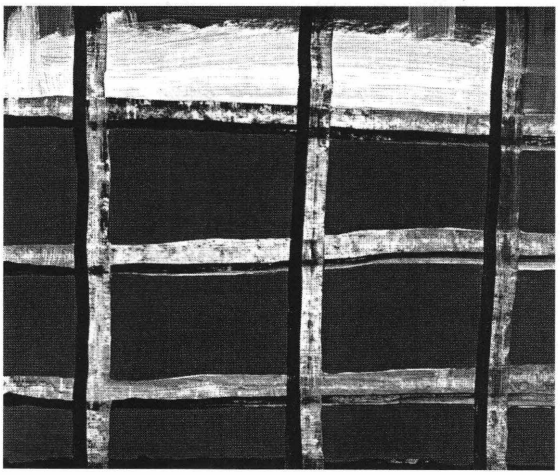
Отражение. Ложных богов
назад отброшенный образ эти
Осколки
нашего поражения
кутая, складка
на складку; как иначе
когда озеро нас принимает
и из ненастья
своих небес
нашу печаль
в нас топит

Инициал

Проклятие, где нашей душе положено
проложить путь. Нас
вновь и вновь отбрасывает
в неведение. Тут и там
клочок земли какой-то,
волна, которая накатывает и
нас не накрывает
Этим утром
Я приветствую землю
этим утром,
зрелость

на древесных ветвях;
благословен
этот час, ибо
наша тень
ночь
не оскверняет
над нами раскинут
покров огня

Стихи
Непонимаемо молчание, постоянно
понятно —



Уте Людвиг.
Иллюстрация
к книге стихов
Вальтера Тюмлера

Детство
раненное солнцем,
пластмассовым трактором
или куклой;
детство, иначе
еще недосягаемый,
ты еще доверяешь
гордости невредимого
сердца, птичьему зову

Язык III
Язык. Редкостное устройство.
Сверкнувший
из железа
нерушимый,
постоянно многослойно
разодранный
Одиночества, эти
последние пристанища,
и толчок ветра
на волю

Апокалипсис III
апокалипсис; не пристойней ли нам
сторониться потерянного
рая, как и того,
который возводят, давно
время оплачено в не-
подверженной сменам курса валюте,
кто переводит, ищет
тон
запинающегося понимания
в дыханье, на дне его
Наподобье лука
вытеснена цель,
которая близко; но
где та даль,
которая не
наподобье лука
нас напрягает

ИЗ КНИГИ «ПО ДЛИННОЙ ГОРИЗОНТАЛИ»

Надпись
как там молчит: какой-то
океан сгущается
(зелень
полоски дерна)
так тихо
но Как знает
вряд ли кто, и
этого хватит

Ожог I
Пергамент (душа)
мембрана спасенная
в пенье какой-то птицы Или

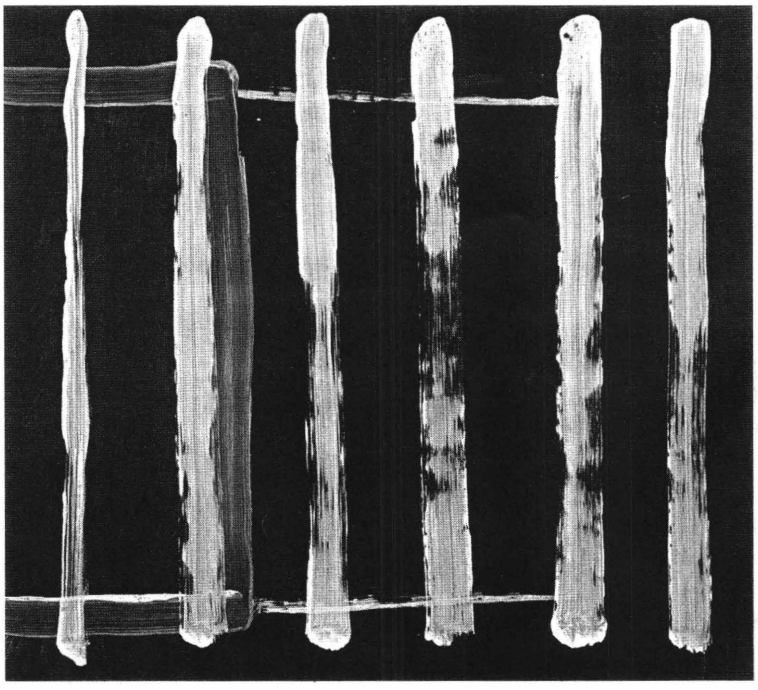
Черное Где поверх
нагорий рассеивается
известие Но
каплет (как если б никто
сюда не смотрел) кровь
Вода Вот Это Дерево

Осень
Время: худо-бедно было:
нет: кожа
как твоя
пергамент
листва (не-
упомянут)
и все же
происходит нечто

Притча I
ставь
слова так (Ка-
шель Заминка
ах) перед
сточной ямой сквозь
авто-
крышу/ рукорас-
пластанно

Песня II
под белым: море рас-
стеленное над всяким родом
шума
птица
в ил склонясь
поднимается
песня
Адам
уже сокрушен.
И то что мы это выносим,
велит
нам: молчи
с песка
в море
(так оно
еще здесь)

Lux aeterna
Горчакову
(и ты
кто со свечой
переходит источник)
/так Господь
мир
возлюбил/
коснуться
и
тебя коснется



Уте Людвиг.
Иллюстрация
к книге стихов
Вальтера Тюмлера

Мф.3:11
Черное: дважды
и больше
не
ничье
имя по белому
обрубок дуба
сердце мало-помалу
человеческое

Притча II
Тебе достаточно во-
йти да выйти (и это
сжирает нас
как ШУМ)

Крест V
Не слишком далеко, не слишком
близко (земля,
в пальцах о-
сиротевшая) зная
о Никогда и Уже Не
трагедия
Волна где утешенье
вздымается дробится
крестообразно

Voice
по
земле высыпан под ноги:
Голос Он повествует
как перед вселенной об-
ломанный ствол
соль
кожу вылизывая словно
морская вода на берег
натянутая И ЭТО
ПЛОДОНОСИТ

Притча III
слишком молод
для имен (давай паркуй
машину не у самого края) и кроме того
остаются прорехи
как БЛАГОСЛОВЕНИЕ
Как в траве
читать как
в траве: ЭТО ОСТАЕТСЯ: ни
единой книгой не сказано:
суглинок в трещинах Рас-
колотое
молчит вверх
вы-
говаривается

Щель II
каждая
рана Драгоценная вещь Щель Разо-
рванная ячейка
в сети мира
сквозь которую
мы рухнем
К языку

Крест VI
не важно
как ты камнем явишься в созвездии
созвездием
в камне: твоя
тишина теперь
балка на балку
накрест сбитые
СОБЫТИЯ
они разделяют нас

Язык VII
наоборот: не желаешь ли посмотреть:
Синий
Черный Желтый или же ты
говорить возьмешься? тихо:
Язык, настоящий
стелет мертвыми по мертвым
вплоть до равнины
у Нила

Молитва
когда больше
он не выравнен по линейке не
верь гулу нити
наматывай на немой язык нам оно
раскроется число вы-
рвется тишайший
звук из Ни Разу
стрекочущий

Перевод Ольги Седаковой

Вальтер Тюмлер

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ И ТЕОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Мне хотелось бы поразмышлять прежде всего о художественном творении и о том, что может в него привнести теологическое измерение, на что воздействовать, что изменить.

Прежде чем перейти к примерам, я хотел бы — с вынужденной краткостью — указать на одно понятие, под которым в эстетике обычно подразумевают теологическое измерение. Это понятие «возвышенного». Могут сказать, что подобная тема предполагает прежде всего духовное искусство. На это можно ответить, что духовное искусство уже несколько столетий находится в глубоком кризисе. Достаточно побывать в современных церквях, чтобы убедиться: духовное искусство — песнопение, икона — по большей части либо превратилось в род ремесла, либо питается запасами прошлых эпох. В чем же состоит нынешний кризис? Упрощая дело, можно сказать, что если благодать созидает на основании, составляемом природой, то бесспорно, что мы этой природы лишились. В силу нашего механистического понимания природы мы, взяв в союзники рационализм и технику, превратили природу (или то, что мы за нее принимаем) в *постав*. Это двуликое развитие (двуликим я называю его потому, что оно способствовало разбожествлению природы и привело к отделению целостности от трансцендентности) — начиная с эпохи Ренессанса развитие необратимое, ибо представляет собой эсхатологический факт, — привело в итоге к неизбежной смене парадигм, которую Ницше позднее обозначил как «переоценка всех ценностей». В наше время благодать уже не находит основания, на котором она могла бы созидать. Теперь, следовательно, ей нужно было бы начать творить природу заново. Иными словами, нужно вновь обрести такое понимание природы, которое было бы включено в понятие благодати. Природа стремится к слепому самовоспроизводству — проявление этого можно наблюдать во всем. Последствия этого — как положительные, так и отрицательные — сказываются не только в утрировании сексуальности или в возникновении экологического сознания, но также и в жажде этнического самоутверждения, то есть, собственно, в национализме. По этой причине ценности благодати должны заново стать предметом поиска, снова быть истолкованы и названы. Между тем язык и мысль традиционных религий в значительной степени превратились в языковое и мыслительное представление. На такой почве возникновение подлинно духовного искусства невозможно. В отношении духовного искусства уместно, по-видимому, повторить слова Мандельштама, сказанные им по поводу жанра трагедии в русской литературе: она невозможна из-за недостатка синтетического народного сознания, то есть отсутствия согласия.

Вернемся, однако, к понятию «возвышенного». Это понятие, заимствованное Лонгином у Платона, было им введено в философию и использовано сначала в риторике, а затем и в поэтике. В течение последующих столетий оно бытовало, переходя от Эдмунда Берка и Иммануила Канта к американскому художнику Барнетту Ньюкмену и французскому философу Жан-Франсуа Лиотару, тем самым обнаружив свою полезность для описания, в эстетических категориях, эксплицитного теологического измерения в художественном творении, — впрочем, речь скорее шла о теологическом измерении как таковом, пока еще лишенном специфически религиозного отпечатка. Понятие «возвышенного»

находится в противоречии с понятием «прекрасного». Именно эта борьба с прекрасным и составляет, по-видимому, характерную черту эксплицитного теологического измерения. Чеслав Милош называет это «борьбой с классическим началом». Однако борьба эта не направлена на искоренение прекрасного, скорее ее цель — поднять прекрасное на свойственную ему высоту. Это дало Мандельштаму право сказать, что христианское искусство свободно и является в подлинном смысле слова искусством для искусства. При этом в возвышенном (задержимся еще немного на этом понятии) теологическое измерение присутствует в модусе отсутствия. Под категорию «возвышенного» подпадают изображения горы, моря, тигра, собора; категории «прекрасного» больше соответствует парк, озерный ландшафт, город и т.д. В прекрасном все — застывшая форма, оно льстит уже человеческому глазу и руке. За прекрасным как движущая сила стоит культура, за возвышенным — радикальная неинтегрируемость религиозного начала. От прекрасного лежит недолгий путь к приятному. От возвышенного же недалеко до ужасного. Возвышенное борется с прекрасным, но борется за то, чтобы вновь приобщить его к их общему источнику — к славе. На этой основе проясняется вопрос об условиях теологического измерения и вопрос о смысле мандельштамовского высказывания о свободе христианского искусства. Прежде, однако, нужно установить, сообщает ли христианство искусству структурно родственную себе форму? Центральным в христианстве является учение о воплощении. Этому учению может следовать (если готов) любой художник, ибо художественное творение, которое через него рождается, есть тоже своего рода воплощение. Предпосылкой для этого является готовность воспринять слово. «Да будет», сказанное Марией, должен, на свой лад, произнести и художник. Далее следует — Распятие. Художник вместе со своим героем, даже если этим героем является язык, должен погрузиться в ничто, дойти до границы и дать исполниться воле самого творения. Тогда творение будет как бы пробуждено Богом — со всеми рубцами и шрамами, приобретенными им на пути. Вознесение также может найти структурное воплощение. После пробуждения в славе творение с помощью духа возносится на небеса, простирающиеся над всеми творениями. Далее, по слову Элиота, всякое творение, которое приобщается к воистину существующим творениям, преобразует искусство. В таком случае Пятидесятнице соответствует тот факт, что каждое подлинное художественное творение свидетельствует об универсальности духа. Таким образом, структурное подобие между христианством и художественным творением можно считать установленным. Что же дает теологическое измерение (которое мы собираемся вопрошать прежде всего как христианское) художественному творению? Важнейшее качество, которым христианство наделяет искусство, — это присущая ему идея спасения, а значит — идея надежды. Это качество преобразует художественное творение на уровне фабулы, придает четырем аристотелевским структурным принципам новое измерение. Я хотел бы показать это на нескольких примерах. Сначала пример теологического измерения, присутствующего инкогнито, но уже как предварение христианства: это «Царь Эдип» Софокла. Эдип, как мы помним, ребенком был брошен с проколотыми лодыжками на горе Киферон, так как Лаю было предсказано Аполлоном, что Эдип убьет своего отца и возьмет в жены собственную мать. Мальчика нашли пастухи царя Полиба и принесли своему господину в Коринф. Царь и его жена, будучи бездетными, приняли его в дом как родного сына. Когда Эдип вырос, он обратился к дельфийскому оракулу, чтобы узнать тайну своего рождения. Приговор оракула гласил: Эдип убьет своего отца и женится на своей матери. Из страха, что пророчество может исполниться, Эдип не стал возвращаться к своим приемным родителям. На пути в Фокиду он повстречал Лая. В ссоре, завязавшейся из-за права проехать по узкой дороге первым, Эдип, сам того не ведая, убивает своего отца. Раз-

гадав загадку Сфинкса, Эдип получает в награду царский трон и руку овдовевшей царицы. Так, снова ни о чем не подозревая, он женится на своей матери. Когда по прошествии нескольких лет в Фивах разгорелась эпидемия чумы, дельфийский оракул дал совет разыскать убийцу Лая. Расследование, предпринятое под руководством самого царя, открыло ужасную правду. Иокаста вешается, Эдип ослепляет себя и отправляется в изгнание, умолив о том Креонта. Такова фабула «Царя Эдипа». В чем же заключается здесь теологическое измерение как инкогнито? Оно заключается в непомерной, неискупимой вине, которую Эдип обнаруживает из любви к истине. Чувство истины у него сильнее, чем чувство собственной неприкосновенности. Эдип готов отвечать за свою вину, которую наложили на него боги и за которую никакой человеческий суд не мог бы привлечь его к ответу, ибо он виноват без вины. Софокл строит свою трагедию, в которой не сходятся концы с концами, иначе, чем, например, Эсхил свою «Орестею». Там Ареопаг в итоге выносит компромиссное решение. Изломы судьбы, подобной Эдиповой, в имманентных условиях полиса стали уже невозможны, но их не допускает и трансцендентный мир языческих богов. Эдип берет на себя нечто вроде наследственной вины, при этом не имея понятия о ее корреляте — прощении, обретаемом через Христа. «Царь Эдип» представляет пример того, как греческий мир, с его трансцендентной имманентностью, со свойственным ему прекрасным, постепенно приближается к теме возвышенного, то есть к эксплицитно-теологическому измерению, к тому разрыву, который проходит через всякую имманентность и, значит, через трансцендентную имманентность прекрасного. Отсюда перейдем к художественному творению наших дней.

Я имею в виду фильм «Ностальгия» русского режиссера Андрея Тарковского. Здесь правит как раз теологическое измерение возвышенного в модусе отсутствия, но, в отличие от «Царя Эдипа», — внутри христианства. Поэт Горчаков приезжает в Италию, чтобы собрать материал для оперного либретто об умершем крепостном композиторе Павле Сосновском. Но Горчаков никак не может систематически взяться за работу. Ему мешают постоянно одолевающие его мечты, разнообразные образы и мысли. Место, где когда-то цвела живая вера, превратилось в руины; святые источники стали купальней для туристов, прибежищем для богоискателей с болезненным духом. В безумце Доменико отсутствие и присутствие как бы накладываются друг на друга. Этот образ параллелен образу Горчакова. Горчаков вопрошает: «Что такое вера?»[1] Эротические авансы спутницы оставляют его равнодушным. То, что в его душе борется и ищет ответа, не может обрести покоя в игре эротического, которое способно принести сущему в мире лишь минутное успокоение. «Что такое вера?» Безумие Доменико говорит об этом куда больше. Доменико познал истину об отсутствии: что есть отсутствие, чего оно требует, что может ему противостоять? Ответ: жертвоприношение. И вот Доменико превращает себя самого в жертву всесожжения, Горчаков же переживает сдвиг сознания, превращение отсутствия в присутствие с помощью внешне бессмысленного ритуала: в сердечном припадке, угрожающем его жизни, он пересекает источник святой Екатерины с горящей свечой в руке. Теологическое измерение в этом художественном творении совершенно очевидно. В центре всего фильма — вопрос о Боге, не больше и не меньше. Чтобы дать возможно более точное представление о богоискательстве Горчакова, Тарковский даже прибегает к опасному художественному приему: deus ex machina. Мы становимся свидетелями беседы между ангелом и Богом, происходящей на развалинах храма. «Господи, Ты слышишь, как он молится, сделай для него что-нибудь», — говорит ангел. «Что же можно для него сделать?» — «Дай ему услышать Твой голос». — «Да понимаешь ли ты, что произойдет, если он услышит Мой голос?» — «Тогда дай ему почувствовать Твое присутствие». — «Но Я и так всегда с ним. Он сам не может Меня ощутить». Метафизической бездом-

ности Горчакова соответствует его реальная бездомность вдали от его родины России, отсюда — последний кадр, потрясающее выражение отсутствия, в котором оказывается герой: он умирает в какой-то луже, прижавшись к собаке, прямо посередине разрушенной церкви, в которую проникает падающий снег. По поводу этого фильма сам Тарковский сказал следующее: «Главное, что есть у человека, — это его вечно неспокойная совесть, которая не дает ему так запросто, в покое и уюте, проглотить жирный кусок жизни. В характере Горчакова я хотел еще раз подчеркнуть этот душевный настрой, свойственный лучшей части русской интеллигенции, исполненной ответственности, чуждой всякой самоуспокоенности, проникнутой состраданием к несчастьям всего мира, искренней в поисках веры, добра, идеалов».

Мы рассмотрели два примера: теологическое измерение инкогнито и теологическое измерение как отсутствие. К этому я хотел бы теперь добавить два примера теологического измерения, выступающего в модусе присутствия. Сначала — еще одно произведение А.Тарковского, его фильм-эпос «Андрей Рублев». Тарковский показал здесь, по его собственным словам, «сущность поэтического таланта этого великого русского художника». Не случайно, что для показа теологического измерения в модусе присутствия Тарковский выбрал исторический материал, хотя он при этом всячески избегал жанра исторической картины. Исторический материал дал ему возможность с помощью теологического языка и теологических образов показать религиозную жизнь и становление художника. Мы видим перед собой другой мир, другое время и при этом не отказываемся воспринимать предлагаемые ситуации, построенные по законам правдоподобия. Сегодня фильм о ныне живущем художнике-монахе непременно смотрелся бы как кич — именно потому, что образ художника-монаха, будь он построен по законам правдоподобия или необходимости, не мог бы получиться правдивым. В «Андрее Рублеве» Тарковский вопрошает теологию, искусство и государство. Но истинное содержание картины — это все же внутреннее становление великого художника. Прийти к созданию своей «Троицы» Андрей Рублев может, лишь обретя причастность всей безысходности, всей боли своего времени. Он должен их познать — познать даже глубже, в силу своего духовного призвания, чем его современники-миряне, ибо он может дать времени более глубокий ответ. И не случайно Тарковский показывает жизнь Рублева в отражении многочисленных исторических эпизодов. Образ художника многими нитями переплетен с приметами эпохи, но при этом он не растворен в этом времени, не подчинен его духу. Фильм «Андрей Рублев» показывает, какую роль может играть теологическое измерение в художественном творении и в жизни художника ввиду нависшей опасности. Рублев как художник безоружен, он не принадлежит к типу художника-демиурга, гордо следующего по пути вдохновения. Теологическое измерение требует от его искусства неимоверного, и вопрос, обращенный им к своему творчеству, совсем особенный, ибо рассматривать и принимать его творение будет не кто иной, как Бог. Тарковский показывает драму творческого начала, разыгрывающуюся в душе художника. Как и в «Ностальгии», он использует здесь прием параллельного образа. Я имею в виду фигуру Бориски, подмастерья литейщика. Духовную нищету, полную свою незащищенность этому юноше удается переплавить в большой и прекрасный колокол. И когда этот колокол наконец был поднят и впервые зазвонил в присутствии великого князя, итальянского посланника и всего собравшегося народа, то молва об этом пошла повсюду и народ, распрямившийся после тяжкой работы, возликовал. Между тем сам Бориска растворяется в неизвестности. Тарковский рисует здесь «рабский образ» истинного художника, чем, кстати, подтверждается ранее проведенная аналогия с христианством. И не случайно, что юный литейщик вместе с самим Рублевым оказываются в одиночестве и как бы на периферии

события и что Рублев впервые нарушает обет молчания, чтобы утешить юношу: нечто здесь обрело речь. Христианские достоинства самоотверженности и духовной нищеты Тарковский рисует как достоинства истинного художника. Лишь теперь Рублев может приступить к «Троице». Новелла «Колокол» безусловно составляет сердцевину генезиса рублевской «Троицы». Здесь Тарковский изображает отсутствие в самом присутствии.

Теперь я хотел бы привести примеры из области поэзии. Первый — это стихотворение писавшей на немецком языке поэтессы Нелли Закс. Нелли Закс родилась в 1891 году в Берлине, умерла в Стокгольме в 1970 году. В 1966-м она получила Нобелевскую премию по литературе. По национальности еврейка, она вынуждена была бежать из Германии в 1939 году и поселилась в Стокгольме со своей матерью. Нелли Закс — религиозная поэтесса. В приводимом ниже стихотворении отчетливо выступают некоторые качества, свойственные теологическому измерению.

Все, что исходит из смерти, свершило свою жизнь в невидимых фигурах
Свет над озером.
Знак стрелы, вырезанный
на деревянной стене хижины, —
уже подступает боль Воскресения.
Красногрудка: вся движенье,
щебечущая под окном —
у края серебряного рудника
вырытый скелет земли —
Над ним без умолку лает собака —
Но связь
лежит тугим клубком,
как в капсуле, в молитве праведного,
ему же склеил все черепки
целебный бальзам благодати.

«Уже подступает боль Воскресения» — в этих словах слышится неузнание, жаждущее узнавания. Словно заклинанием, поэтесса вызывает ими виде́ние, которое уже невозможно описать средствами сенсуалистической поэзии. Автор тем самым обозначает свою позицию внутри эксплицитного теологического контекста. Обнаруживается, что позитивное теологическое измерение тяготеет к устойчивой метафорике, чтобы тем вернее обеспечить вхождение в сферу религиозного. Однако Нелли Закс, желая освободить свернутое в них содержание, взрывает эти устойчивые метафоры с помощью «зашифрованной» речи, лишенной твердого зрительного ракурса. Позитивное религиозное измерение до известной степени получило выражение лишь в Священном Писании и в Литургии, поэтому авторы позитивно-религиозного направления испытывают с этой стороны наибольшее влияние. Внимательно вглядевшись в данное стихотворение, мы обнаружим, что основное воздействие идет здесь не от языка, не от формы, а от самого поэтического ви́дения. «Над ним без умолку лает собака» — это «перипетия», перелом стихотворения, откуда начинается путь к узнаванию и в то же время — к религиозному языковому полю, поскольку здесь необходимо совпадение шифра и устойчивой религиозной метафорики. Узнавание приходит со строкой «как в капсуле, в молитве праведного». Катастрофа — то есть строка «целебный бальзам благодати» — выражается уже исключительно «религиозным» языком.

Итак, на этом примере из области поэзии мы видим, что теологическое измерение стимулирует скорее работу ви́дения, чем языка или формы, применение устойчивых религиозных метафор, а также уплотняет и скелетизирует форму благодаря использованию в качестве сюжета тематики Писания. Ви́дения Нелли Закс навеяны Библией, Талмудом, Зогаром. Отсюда — широкое и свободное звучание ее стихов.

В качестве последнего примера того, как действует теологическое измерение, я хотел бы привести стихотворение современного русского поэта, хорошо известного на Западе. Геннадий Айги родился в 1934 году в Чувашии, в настоящее время живет в Москве. С 1960 года он, по совету Пастернака, стал писать на русском языке. В условиях Советской России могло быть опубликовано лишь несколько отдельных его стихотворений. В 1992 году в Москве вышел объемистый том его стихов. Если поэзия Нелли Закс прежде всего запечатлела судьбу еврейского народа, выразила религиозное измерение, которое заложено в изгнании и мученичестве, то на всем творчестве Геннадия Айги лежит печать того, что можно назвать — душа и тишина. Поэзия для него — это работа с тишиной. Едва ли в его поэзии нам удастся найти позитивное религиозное начало. Но ясное ощущение присутствия тишины и души придает ей звучание, одинаково близкое и даосизму, и шаманизму, и христианству. В следующем стихотворении теологическое измерение отчетливо различимо.

Еще одна песенка для себя
сплю это где-то
давно без страны это место где я
а утешенье — где-то под снегом дрова
вьюга с тех пор
и не нужен и я
дружба теперь — рукавами во льду
тает об дерево кровь-моя-сон:
как запевается! тенью своей качаясь
болью как в воздухе
в тоске по столбам-в-этом-мире-иль-ганнушкиным
песнью ненужной качаясь
в пояс во вьюге средь хлопьев-существ
лбом рассеченным
в мир распеваясь! — для Господа
перебирая
под снегом
дрова.

Действие теологического измерения заключается здесь в стирании границ текста и высвобождении пространства, с тем чтобы дать пространственным образам (а это суть вещи, порожденные природой, и люди) девственно процвести в этом пространстве. Язык работает главным образом в чисто грамматическом режиме. Никаких шифров, метафор — лишь обнаженные тела слов; теологическое измерение создает здесь поэтическую arte povera. Самый внешний и тонкий слой слова, его значение, превращается в поле сражения — сражения за то, чтобы оторвать слово от его значения и вернуть ему его первоначальное качество. Айги работает лишь в плоскости языка и отказывается от всякой повествовательной структуры. Он изымает свое восприятие пространства и времени из сферы действия отлаженных воспринимающих механизмов, чтобы помочь обрести ценность чему-то другому. Так работа над тишиной и душой превращается для автора в род сакрального действа. Еще один признак теологического измерения — отсутствие в тексте даже намека на цинизм. Циник всегда чувствует себя обманутым в своих надеждах. Но обманутым в надеждах может быть только тот, кто возлагает их на что-то конечное. Наш автор отрешился от подобных надежд. Отсюда и возникает лежащее в основе текста молитвенное состояние, из него в свою очередь — опыт надежды, то есть истинный реализм.

Я хотел бы снова вернуться к вопросу, может ли существовать художественное творение без теологического измерения. Попробуем обратиться за ответом к Павлу Флоренскому, русскому священнику, математику и философу. В своей работе «Иконостас» Флоренский исследует икону как образ Божественного Про-

образа и приходит — хотя он и придерживается субстанциональной теологии и аристотелевских категорий формы и содержания — к совершенно безошибочному, на мой взгляд, различению между творениями, исходящими снизу, от (человеческой) воли, из области линейного, и такими, которые, словно небесная роса, опускаются на землю: «Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам все то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись, нетрудно различить и те и другие по признаку времени: художество времени, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень теологично, — кристалл времени во мнимом пространстве; напротив, при большой даже связности мотивировок, художество восхождения построено механически, в соответствии со временем, от которого оно отправлялось». Искусство, лишенное теологического измерения, рождает натурализм, который, заимствуя у искусства его формы, сам тем не менее искусством стать не может. Именно натурализм угождает вкусам времени, соответствует им, так как вкус времени — это, в основном, отражение его (времени) нормативных иллюзий. Времени нравится произведение, которое несет с собой не угрозу, а утверждение. Флоренский выражает это так: «Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; художество же обратное... воплощает в действительных образах иной опыт». И о творении, которое нисходит с высоты: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольнего мира и восходит в мир горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит снова в мир дольний. И тут, при этом пути вниз на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение». Эти стадии возникновения художественного творения — восхождение и нисхождение — составляют процесс, структурно родственный литургической службе, включающий принесение жертвы и пресуществление. Строго говоря, не существует истинного художественного творения, которое не обладало бы структурой пресуществления. Можно поэтому сказать (не пытаясь при этом «теологизировать» искусство), что теологическое измерение органически присуще всякому подлинному художественному творению. Наше рассмотрение, однако, обращено не столько на всеобщее, сколько на осознанно выражаемое теологическое измерение. Поэтому я хотел бы в завершение указать на некоторые опасности и разочарования, которые подстерегают как художника, занимающего теологическую позицию, так и создаваемое им произведение.

Теологическое измерение предполагает четкое референтное поле, закрепленное в традиционном религиозном языке. Этот факт, с одной стороны, подводит автора к самой границе сказуемого, с другой же — вводит его в соблазн пренебречь языковой работой, ограничить свое движение рамками четко фиксированного языка в надежде добиться большего соответствия избранному предмету. Подобная четко очерченная речь достаточна для чисто религиозных устремлений (скажем, для молитвы), но не для устремлений языка. Отсюда видно, почему естественным фоном для религиозно-эстетической речи не может быть теологическая категория, но только — эстетическая категория «возвышенного», о которой мы так подробно говорили вначале. К тому же, теологическая позиция, ориентированная на какую-либо религиозную категорию, тяготеет к замкнутым интерпретациям, тем самым лишая читателя возможности приобщиться к ценностной авторской позиции. Вдобавок к этому происходит и

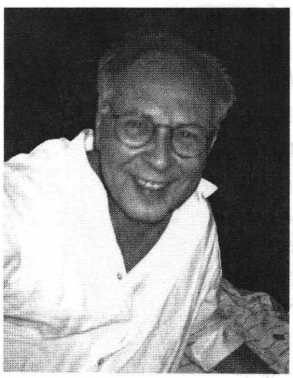
смешение речевых форм. Вместо «голоса и образа», которые должны исходить от текста, автор предлагает гомилии и поучения. Еще одна опасность, глухота к требованиям собственно эстетического, проистекает из пасторского желания утешать. Мы, таким образом, бываем принуждены выслушивать утешения вместо того, чтобы находить утешительную истину в совокупной реальности творения. Можно вслед за Т.С.Элиотом выразить это в сжатой форме: «Есть род поэзии... коренящийся в особом религиозном сознании и не связанный непременно со всеобщим художественным сознанием, которое мы ожидаем обнаружить у великого поэта». В другом месте Элиот указывает, чего нам следует ожидать от религиозных — великих — поэтов: чтобы они «в духе Данте, Корнеля, Расина оставались великими христианскими религиозными поэтами даже в тех пьесах, где христианская тема явно не затрагивается».

Перевод Александра Ярина

[1] *Цитаты из фильмов А.Тарковского, а также его реплики даны в обратном переводе.* — Прим. переводчика.

Ольга Хлебникова

ПРОТЕЙ В РЕТРОСПЕКТИВЕ



Зигмар Польке

Искусство=капитал

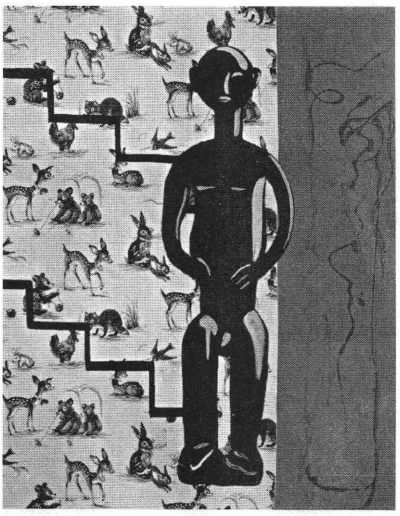
Эту формулу вывел в 1979 году Йозеф Бойс, занявший тогда первое место в мировом рейтинге ста лучших современных художников и сменивший на арт-олимпе Роберта Раушенберга, который безраздельно царил там на протяжении всего предшествующего десятилетия.

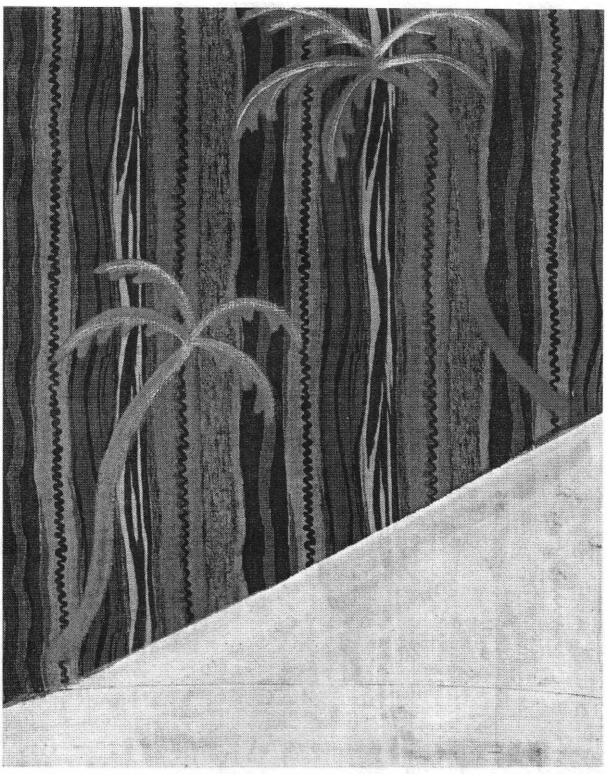
Свою формулу Бойс вывел как в переносном, так и в самом прямом смысле слова, написав ее красной краской на большом автопортрете, подаренном журналу Kapital.

Уже более четверти века этот солидный немецкий журнал для финансовых и деловых кругов ежегодно публикует в ноябрьском номере мировой рейтинговый список ста самых выдающихся художников современности. Критерии рейтингов надежны и просты. Каждый художник получает определенное количество баллов за участие в коллективных выставках или проведение выставки персональной. Скажем, Documenta приносит участнику 500 баллов, а крупная персональная выставка в престижном музее — баллов 300. Также учитывается количество публикаций в четырех ведущих журналах, посвященных изобразительному искусству. И, наконец, эксперты отбирают тех или иных художников в воображаемый музей современного искусства, что тоже оценивается в баллах.

Абсолютным лидером этого рейтингового списка стал в последние годы американец Брюс Нойман. За ним с заметным отрывом от остальных следуют два кёльнца, когда-то вместе начинавшие свой путь к мировым вершинам, — Герхард Рихтер и Зигмар Польке. По данным того же журнала, Зигмар Польке выде-

ляется из этой троицы тем, что его полотно средних размеров стоит сейчас триста тысяч марок, и, хотя это вдвое дороже стоимости работ Ноймана и Рихтера, эксперты не только считают цену «соразмерной», но и объявляют приобретение живописи Зигмара Польке наиболее высокорентабельным вложением капитала в современное искусство.





Зигмар Польке. Скульптура негра. 1968

Зигмар Польке. Картина-пальма. 1964

Ретроспектива

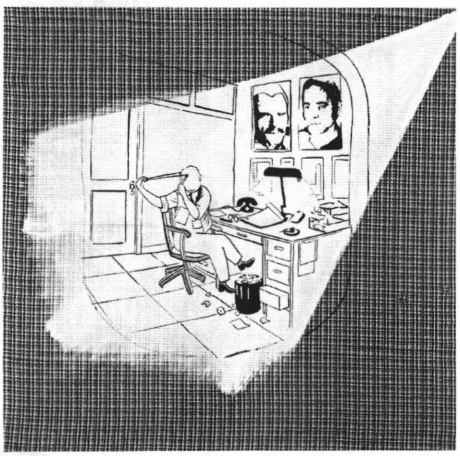
С июня 1997 по февраль 1998 года сначала в Бонне, а затем в Берлине прошла ретроспективная выставка «Тройная ложь живописи», посвященная творчеству Зигмара Польке. Судьба не обделила его возможностями демонстрировать свое искусство и на родине, и в самых известных галереях или музеях мира, но столь обширной ретроспективы у Польке еще не бывало. Она собрала двести пятьдесят крупноформатных холстов, что составляет ровно треть всех живописных работ, созданных художником более чем за три десятилетия творческой жизни.

Что касается значимости этой выставки, то авторитетный немецкий журнал Art без тени сомнения заметил, что она «всерьез соперничала» с такими выдающимися событиями международной художественной жизни прошедшего года, как венецианская Биеннале и десятая по счету кассельская Documenta. А ведь Documenta X претендовала на то, чтобы стать генеральным смотром достижений изобразительного искусства за последние полвека.

Ретроспектива любого выдающегося мастера всегда интересна, поскольку позволяет охватить его творчество единым взглядом. Говоря иначе, возникает возможность уловить единство и целостность творческой личности художника в ее развитии. С Зигмаром Польке — особый случай. Его ретроспектива в очередной раз обнаружила, что применительно к нему обычные представления о целостности творческой личности и ее эволюции нуждаются в переосмыслении. На протяжении трех десятилетий живопись Польке не столько эволюционировала, сколько — пусть всегда несколько иначе — возвращалась к самой себе. Единство же личности изначально подразумевало у Польке изменчивость.

Художественные критики говорят порой о протеичности Зигмара Польке. Напомним: Протей в греческой мифологии — морское божество, наделенное мно-

гознанием и даром провидения. Протей живет, постоянно превращаясь не только в другие существа, но даже в иные стихии, например, в огонь, за феерической чередой разных обличий скрывая свой истинный облик неказистого старичка.



Зигмар Польке. Доктор Бонн. 1978

Дюссельдорфская академия

При всей маститости Зигмара Польке сравнение его, переживающего самый расцвет творческих сил, с мифическим старцем имеет, конечно, лишь характер более или менее удачной метафоры.

Приватная и публичная сферы жизни разделяются для Польке весьма четко, что встречается у современных художников, согласитесь, не часто. Постоянную смену «ликов» Польке относит, видимо, к сфере публичной. В этом смысле вообще показательна скудость информации частного характера в статьях, монографиях, альбомах, посвященных его творчеству. Биографические данные исчерпываются, в сущности, следующим перечнем. Родился 13 февраля 1941 года в нижнесилезском городке Эльсе. В 1945 году семья вместе с другими немецкими беженцами оказывается в Тюрингии, откуда перебирается дальше на запад. С 1959 по 1967 год Польке учился в Дюссельдорфе — сначала в Школе прикладного искусства, потом в Академии художеств. Пятнадцать лет профессорствовал по приглашению Гамбургской высшей школы изобразительного искусства. Сейчас живет и работает в Кёльне, где поселился и Герхард Рихтер, с которым Польке начинал свой творческий путь.

Зигмар Польке. Подруги. 1965

Эти, пожалуй, самые известные сегодня в мире современные немецкие художники познакомились в Дюссельдорфской академии и сблизились, несмотря на заметную разницу в возрасте и различный жизненный опыт. (Рихтер на девять лет старше Польке. Он родился в Дрездене, был гражданином ГДР, закончил Дрезденскую академию художеств и успел переселиться на Запад в драматичном 1961 году, когда граница между обеими частями Германии оказалась наглухо закрыта.) Польке и Рихтер учились в классе К.О.Гётца и Г.Хеме — типичных представителей абстрактного экспрессионизма, имевшего тогда статус официального искусства. Но отсюда же, из Дюссельдорфа, начинали свое триумфальное шествие совершенно новые творческие идеи и художественные концепции, связанные прежде всего с именем Йозефа Бойса, который стал профессором академии в том же 1961 году, когда туда поступили Польке и Рихтер. Бойс развивал концепцию «расширительной трактовки искусства и науки». Изобразительное искусство подразумевало для

него помимо новейших течений живописи обращение к иным материалам и выразительным средствам, к фотографии, коллажу, инсталляциям, акционистским проектам. Переосмыслялась и роль художника, который уже имел дело не с чистым холстом, символизирующим собой абсолютное «ничто», из которого абстрактный экспрессионист творил по собственному творческому произволу новый космос цветовых сочетаний и форм, а с преднайденным окружением, которое состоит из художественного наследия других эпох и иных культур, из визуального ширпотреба, из продуктов массового тиражирования, предметов самого разного художественного достоинства — от репродукций классической живописи до рекламных плакатов, этикеток и лейблов.

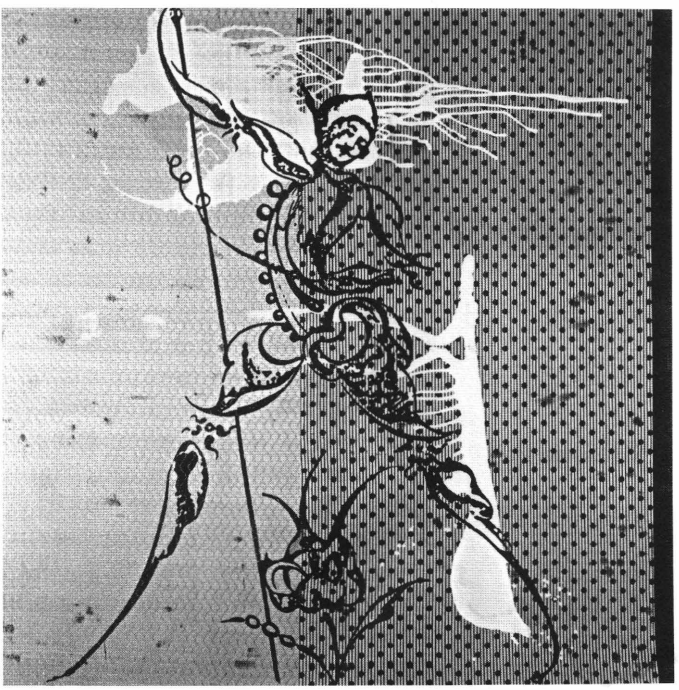
Капиталистический реализм

Уже первая выставка, которую устроили в Дюссельдорфе летом 1963 года Польке и Рихтер с двумя другими молодыми художниками, вошла в историю современного немецкого искусства, так как эта четверка объявила себя основоположниками нового художественного направления — капиталистического реализма. Заводилами были Польке и Рихтер. Польке нашел пустующую мясную лавку на Кайзерштрассе. Выбор был не случаен. По соседству с этим домом, в Галерее-22 два года назад состоялась наделавшая шуму первая в Германии выставка Раушенберга. Рихтер взял на себя роль «идеолога», то есть автора рекламных текстов и пресс-релизов.

Капиталистический реализм был иронической реакцией молодых художников как на соцреализм, хорошо знакомый Рихтеру, так и на входивший в моду американский поп-арт. Выставка называлась «Жизнь с поп-культурой».

Вообще, ироничность Польке, тогда еще двадцатидвухлетнего студента Дюссельдорфской академии, сразу же проявила себя не столько как индивидуальная черта его характера, определенный психологический склад личности, сколько как одна из основополагающих особенностей его художественного мировоззрения.

В его ранних работах вроде бы присутствует тот молодой здоровый аппетит, с которым поп-арт относится к бытовому вещному окружению современного человека, к простодушной жизнерадостности масскульта. Однако Польке сохранял за собой право на ироничную дистанцированность. Художник словно сознает, что несвободен от окружающей его визуальной реальности и готов принять ее, но это вовсе не означает готовность целиком подчиниться ей и бесследно в ней раствориться.



Зигмар Польке. Садовник. 1992

Растр

Польке и Рихтер довольно долгое время казались публике кем-то вроде Кастора и Поллукса; только если в греческой мифологии один из двух близнецов стал утренней звездой, а другой — вечерней и они меняют друг друга на небосклоне, то звезды Рихтера и Польке взошли и сияют рядом.

Зигмар Польке. По мотивам Гойи. 1982

Международное признание пришло к ним не сразу. Особенно медлили американские галеристы и художественные критики. Их смущало как раз то, что действительно объединяло дюссельдорфских Диоскуров: каждый из них то непривычно быстро менял живописную технику, снова и снова — иногда по прошествии нескольких лет — возвращаясь к одной и той же теме, даже в одной и той же работе, то вдруг, наоборот, долго повторял один и тот же технический прием, зато при этом возникал стремительный калейдоскоп тем, вроде бы не имеющий никакой внутренней связи. Смущал неизменный провоцирующий конфликт между тем, что изображало очередное полотно, и тем, что на самом деле хотел сказать художник. Все это порождало впечатление неуверенности, поскольку плохо вязалось даже с новейшими представлениями о творческой индивидуальности, не говоря уже о представлениях традиционных.

В 60-е годы Польке широко пользуется растровой техникой, позаимствованной у поп-артистов. На своих холстах он воспроизводит «газетные иллюстрации», утрируя некачественность изображения, которое в силу невероятного увеличения (почти два метра) становится почти абстрактным, растворяется в ряби точек. Польке и здесь отличается изрядной долей самоиронии. Чего стоит хотя бы авторский комментарий к растровой картине «Берлинское пирожное» (1965), который заслуживает цитирования, поскольку содержит редкий для Польке биографический элемент: «То, каким я уродился, не сыграло бы существенной роли для моего творчества, если бы не некоторая подслеповатость. Это была близорукость, не особенно сильная, но именно она открыла мне, причем довольно рано, доступ в тот «растровый мир», который стал для меня позднее столь важен. До сих пор среди самых горьких воспоминаний остаются зимние вечера, когда вся наша многочисленная семья, испытывая немалое возбуждение, собиралась вокруг свежего выпуска журнальчика, выпускавшегося гильдией булочников-кондитеров; все теснились у стола, показывали друг другу рекламные картинки, которые расхваливали «замечательные пирожные», «соблазнительное печенье», «хлеб настоящей домашней выпечки» и тому подобные яства. Но там, куда, издавая восторженные междометия, тыкали пальцами, я ничего не мог различить, кроме множества черных точек. В отчаянии я протискивался поближе, за что меня же еще и бранили: дескать, отец у тебя не стекольщик. Каково ребенку сносить такие обиды? С другой стороны, я начал воображать, что стекольщики — это нечто особенное. Отсюда моя первая мечта — мне ужасно хотелось стать стекольщиком».

Детская мечта в некотором смысле сбылась. В школе прикладного искусства Польке учился живописи по стеклу. Близорукость была устранена очками из отцовской больничной кассы. «Я прозрел, — завершает он свой рассказ. — Это прозрение сохраняется до сих пор; зато я всегда снисходительно относился к людям, которым что-то неясно. Особенно это пригодилось, когда обо мне начали писать и когда эти писания не прекращались, несмотря на все мои усилия устранить неясности на собственный счет».

Художники редко возвращаются к пройденным этапам, отработанным приемам и темам. С Польке дело обстоит иначе. На протяжении многих лет он открывает для себя все новые и новые свойства растра. Например, в 1983 году, когда Польке нашел старую газетную фотографию, запечатлевшую длинную очередь людей, пришедших на устроенную нацистами выставку «Дегенеративное искусство», неожиданно для него самого, по обыкновению сильно увеличившего растр, на картине отчетливо проступила свастика.

Растр является как бы гранью, где сходится объективная и виртуальная реальность. Трансмутация растровых точек позволяет свободно переходить из одной реальности в другую. Эта идея стала темой уже совсем недавней серии работ «Ошибки при печати» (1996).

Тканевые картины

Уже на самом раннем, поп-артовском этапе своего творчества Польке начал экспериментировать с набивными тканями. Он использовал вместо холста самые разные по фактуре, текстуре и рисунку материалы. Это могли быть байка или фланель, полиестр и даже носовые платки или кухонные полотенца. Тогда это еще казалось едва ли не святотатством, нарушением основополагающего табу, запрещающего художнику иметь дело с каким-либо иным «первоначалом», кроме чистого холста, на котором и совершается истинный акт творения из «ничего».

Обычный поп-артист либо жизнерадостно упивается самой профанизацией искусства, либо, наоборот, придает почти сакральный смысл потребительским ценностям банальных вполне предметов, бытовых вещей. Польке так же пользуется мотивами поп-артовского репертуара, но, помещая их на ткань с набивным рисунком или далеко не нейтральной фактурой, он как бы подчеркивает, что не просто перевоссоздает приметы наивного благополучия своего современника, а застает их преднайденными, чем отчасти снимает с себя ответственность и за современника, и за его вкусы, и за его представление о благополучии. Во всяком случае, Польке и тут сохраняет ироническую дистанцию.

Одной из первых работ с использованием декоративной ткани была «Картина-пальма» (1964). В ней условное, схематичное изображение зеленых пальм накладывается на пеструю ткань, разноцветные волокнистые полосы которой напоминают фактуру древесной коры. Впоследствии эксперименты с тканями становятся гораздо решительней.

Зигмар Польке. Госпожа Осень и две ее дочери. 1991

Картина «Скульптура негра» (1968) соединяет декоративную ткань с еще более контрастными, разностильными элементами абстрактной и предметной живописи. Казалось бы, эффект отчуждения должен усилиться, но безупречная композиция удерживает все составные части, и они не подавляют друг друга, а взаимно поддерживают.

Более поздние работы еще сложнее по составу. Здесь присутствуют и набивные ткани, и растровая техника, и имитация старинных гравюр, и «произвольно» наложенные цветовые пятна в духе абстрактного экспрессионизма. В крупноформатной (500 x 300 см) картине «Обмеры одежды» (1994) удачно соединены поп-артистская «аппликация» из настоящих рубашек и брюк и копия с гравюры XVII века. Это напоминает стилистику фильма Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика», где исторический антураж соседствует с современной динамикой.

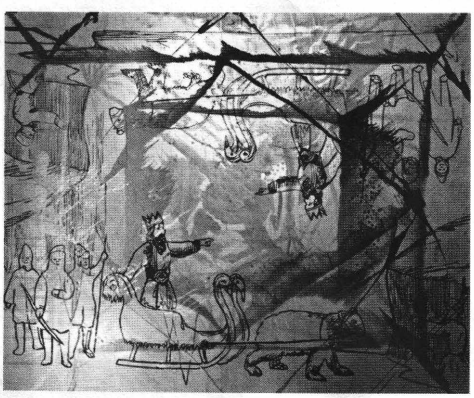
Эклектика материалов, технических приемов и тем, откровенное заимствование чужих стилевых решений, нарочитый акцент на случайность появляющихся в картинах мотивов и без того разрушают привычные представления о творческой личности, но Польке не довольствуется этим. Он сознательно, что называется, подливает масла в огонь, по существу вообще отказываясь от авторства, поскольку якобы действует не самостоятельно, а по указке неких высших сил. Еще в триптихе «Витринный экспонат» (1968) он написал на боковине холста с изображением фламинго:

Я стоял перед холстом,
Собираясь нарисовать букет,
Однако высшие силы приказали:
Никакого букета! Рисуй фламинго!
Я хотел было продолжить работу,
Но потом понял — они не шутят!

Спустя несколько лет «высшие силы» повелели закрасить черным верхний правый угол того же полотна, и Польке вновь не решился ослушаться.

Биеннале

В Венеции, глядя, как под влиянием влажности и самого хода времени гибнут фрески, творения великих мастеров, Польке парадоксальным образом с еще большей силой проникся мыслью о том, что произведения искусства появляются по воле высших сил, существуют сами по себе, переживают все перипетии своей судьбы, а потом рано или поздно умирают.



Зигмар Польке. Из серии Laterna Magica. 1988 — 1996

Так возник замысел проекта, представленного на Венецианской биеннале 1986 года. Польке расписал стены «летучими облаками», использовав при этом пигментные красители, реагирующие на перепады температуры и влажности воздуха. В зависимости от количества зрителей, находящихся в павильоне, цвета менялись. Утром общий тон стены был тепло-розовый, вечером — бледно-голубой.

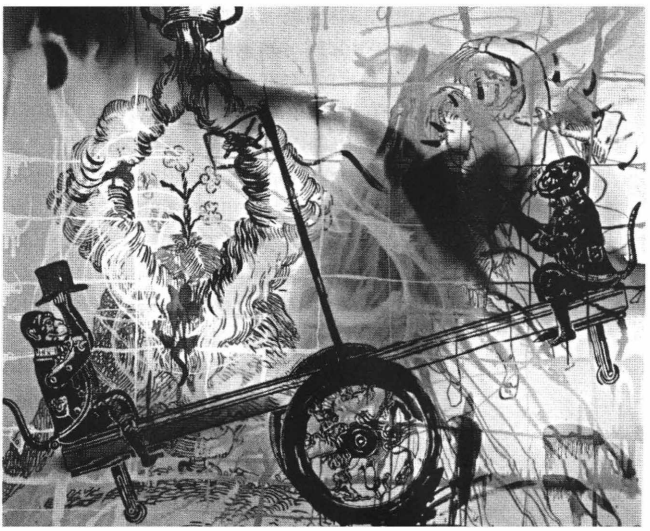
Польке составил свою рецептуру из редких минеральных красителей, в том числе малахита, сурика, лазури. Там присутствовали швайнфуртская зеленая краска с высоким содержанием мышьяка, что было небезопасным как для самого художника, так и для зрителей. У тех, кто подолгу наблюдал за цветовыми метаморфозами, от едких химикалий начинало першить в горле и резать глаза. Тем не менее жюри высоко оценило оригинальный проект. Польке был удостоен премии «Золотой лев».

Кстати, Польке часто пользуется препаратами собственноручного изобретения и изготовления, обрекающими его картины на неудержимую тленность. Коллекционеры, хранители музеев, реставраторы уже сейчас мучаются проблемами консервации и восстановления его творений, которые порой разрушаются буквально на глазах. Сам художник взирает на это спокойно, утверждая, что «долговечность для картины не самое главное».

Современный алхимик

Творчество Зигмара Польке в немалой мере представляет собой отклик на давний призыв Бойса создать новую концепцию и практику «расширительной трактовки искусства и науки».

В середине 80-х мастерская художника под Виллихом, неподалеку от Дюссельдорфа, превратилась в настоящую алхимическую лабораторию, где экспериментировал не только сам Польке, но и его ученик, один из немецких «новых диких» Вальтер Дан, а также молодые американцы Джулиан Шнабель и Давид Салле.



Зигмар Польке. Art Deco. 1974

Польке отнюдь не случайно увлекся астрологией и алхимией, которые в эпохи Средневековья и Возрождения являлись, в отличие от нынешних узкоспециальных разграничений, прежде всего синкретическим единством искусства, веры и знания, включающим в себя эзотерику, герменевтику, кабалистику, неортодоксальное христианство, медицину, астрономию, механику, не говоря уже о философии и прикладных или изящных искусствах. Алхимия была протонаукой, предвосхищавшей современный междисциплинарный универсализм, целостным постижением мира и человека давший наиболее интересные открытия как в естественнонаучной, так и гуманитарной сфере. Не столь важно, что движет Зигмаром Польке — серьезный интерес к алхимии или очередное чудачество. Важнее мотивы, по которым он видит в ней потенциал для творческих находок.

Впрочем, даже говоря об алхимических увлечениях Польке, не стоит все же забывать о его всегдашней ироничности. Недаром считается, что у иронии два разных ока. Одно скептически развенчивает видимую реальность, ставит ее под вопрос, старается разглядеть изнанку. Зато другое око иронии мечтательно и прекраснодушно. Сквозь наличную действительность оно прозревает реальность фантазии, мечты и удивительных наитий. Без этого иронии не существует. Трудно сказать наперед, каким оком иронический художник Польке взглянет в следующую минуту на мир. Это всякий раз непредсказуемо.

«Транспаранты» и «волшебный фонарь»

Польке изобретает все новые и новые приемы, с помощью которых хочет усилить многомерность визуального пространства, наполнить картины еще большим количеством разных планов, мотивов, сообщений и смыслов. Скажем, он накладывает один слой красок на другой, благодаря чему возникает несколько смысловых слоев. Художник заставляет зрителя заглянуть в глубину картины, войти в недра ее творческого замысла. Пример — «Отдых на пути к Хогстратену». Здесь — опять-таки не без иронии — цитируется мотив, заимствованный у известного ученика Рембрандта Сэмюэла ван Хогстратена. Рисунок Хогстратена «Отдых на пути в Египет» воспроизводит библейский эпизод из жизни святого семейства. Вглядываясь в растровую структуру, зритель может обнаружить и другие мотивы, подобные тому, как место, где, по верованию коптских христиан, останавливались Иосиф и Мария с Младенцем, почитается иудеями как место чудесной находки, спасшей жизнь младенцу Моисею, и здесь же, по древнеегипетским поверьям, бог Сет убил своего брата Осириса. Кстати, Польке не доволь-

ствуется разысканием по редким книгам подобных сюжетов, удивительных совпадений и исторических наслоений. В данном случае он самолично прошел по маршруту, предлагаемому паломникам и туристам, дабы удостовериться, что легенды и предания живы по сей день. По крайней мере, в изустном изложении гидов.

В конце 80-х годов Польке заинтересовался эффектами прозрачности. Появились так называемые «транспаранты» (от латинского transparent — прозрачный) и работы с применением принципов «волшебного фонаря».

Польке расписывает свои «транспаранты», то есть похожие на большие слайды прозрачные картины, с обеих сторон. Рассматривать можно как лицевую поверхность, так и оборотную. Точнее, лицевыми оказываются обе поверхности. На выставках для «транспарантов» сооружают специальные «башни», в стены которых они вставляются, как окна. Благодаря специальным лакам прозрачные картины имеют еще и зеркальный эффект. Польке хотел, чтобы изображение дополнялось отражением очередного зрителя, а тот, «стоя перед картиной, видел, что происходит за спиной».

Почти целое десятилетие (1988 — 1996) Польке работал над знаменитой серией Laterna Magica.

Laterna Magica («волшебный фонарь») — проекционный аппарат, изобретенный в 1646 году немецким иезуитом профессором теологии Тимофеусом. Иезуиты использовали новинку в религиозно-просветительских целях, но инсценировались и разного рода «чудеса» с волшебным появлением перед собравшимися мистических видений и картин. Со временем «волшебный фонарь» превратился в ярмарочный аттракцион.

Если чародеи «волшебного фонаря» стремились к иллюзионным эффектам, выдавая фантазию за реальность, то Польке, наоборот, всячески поддерживает ирреальность своих произведений, для чего, например, соединяет мотивы, которые на первый взгляд кажутся совершенно чужеродными и несовместимыми. Он хочет максимально активизировать зрительское воображение, силой которого совершаются самые невероятные, чудесные превращения.

Тройная ложь живописи

Зигмар Польке слывет мистификатором. Да и картины его нередко становятся чем-то вроде ребусов или головоломок. Чего стоит хотя бы название картины «Где олень?» (1983 — 1984), напоминающее о рисованных загадках из детского журнала. Как бы пристально ни вглядывался зритель, оленя он не обнаружит.

И что, в конце концов, означает картина «Тройная ложь живописи» (1992), озаглавившая всю огромную ретроспективную выставку Зигмара Польке? Композиция этой работы состоит из полосы ткани с орнаментом из множества разноцветных ладоней, прикрепленной к холсту, на котором изображены гора и дерево. При чем тут ложь живописи? В чем она заключается? И почему она именно тройная, а не, допустим, двойная? Сам Польке, улыбаясь, отвечает: «Лжи в живописи ничуть не меньше, чем в любой другой сфере жизни. Призвание художника как раз в том и состоит, чтобы облагородить эту ложь».

А еще Польке слывет отшельником и затворником, не любящим суеты, шумихи и уклоняющимся от общения с журналистами, искусствоведами и публикой. Неспроста, конечно. Польке чрезвычайно последователен в разрушении более или менее привычных представлений о «творческой личности». Творец многолик. Если же он, носитель множества придуманных им самим ликов, решит совпасть с каким-то одним из них, то, с одной стороны, это чревато фальшью, а с другой — не пострадает ли сама способность к бесконечно новым переменам?

Есть здесь опять-таки какая-то перекличка с легендой о Протее. Возможно, его провидческий дар и объяснялся тем, что он принимал всевозможные обличья, но оставался при этом самим собою.

Фред Келемен:

«МОЙ УЧИТЕЛЬ — САМА ЖИЗНЬ»

Беседу ведет Нина Цыркун

Фред Келемен

Нина Цыркун. Для меня как зрителя, так сказать, со стороны ваш фильм «Мороз»[1] — парабола расчета с прошлым. Но прочитав одно ваше интервью, я поняла, что вы избегаете говорить на эту тему. Что же главное в фильме для вас?

Фред Келемен. Для меня самое важное — финальные эпизоды, ради которых, собственно, фильм и снимался. Но вы, конечно, правы, это в большой степени еще и фильм о том, как человек, попав в западный мир, о котором, вероятно, столько мечтал, попав в капиталистический рай, испытывает глубокое разочарование, понимает, насколько на самом деле это мир разрушающий. Но и попытка возврата в прошлое тоже приводит к разочарованию, потому что в прошлое вообще нельзя вернуться. Потому что его просто не существует. Возвращаться некуда. За время твоего отсутствия там все успело измениться. Причем к худшему. Земля превратилась в пустыню.

И здесь возникает чрезвычайно для меня важный вопрос отношения к прошлому. Что мы делаем с ним, не губим ли мы его своим безрассудством? И какие это имеет последствия для сегодняшнего дня? И даже для завтрашнего. Моя героиня, лишившись своего прошлого, ощущает только пустоту. Пытаясь компенсировать утраченное алкоголем, иллюзиями, ощущениями новизны, мы попадаем в такую беспросветность, выход из которой можно найти только неким очень решительным действием. Такое действие совершает в фильме мальчик, у которого находятся силы в буквальном смысле взорвать ситуацию, инстинктивно понимая, что эта ситуация разрушает его самого.

Но финал фильма открыт. Я не знаю, какое решение примет мальчик и что с ним станет. Пойдет ли он своим путем, ждет ли его на этом пути удача или он кончит тем же, что и его родители, и ему придется испытать ту же пустоту, то же разочарование. Этого я не знаю.

Нина Цыркун. Этот мальчик Миша — вариация героя «Жестяного барабана», который из протеста против мира взрослых отказывался расти. Но протест Миши более сильный, более трагический и, может быть, более разрушительный?

Фред Келемен. Прежде всего Миша все-таки ребенок. Просто ребенок. И потому он — жертва власти взрослых, их ошибок. Его сердце слишком слабо, чтобы вынести весь трагизм ситуации. Но в этом ребенке есть нечто новое, свойственное его поколению. Он лишен заторможенности, которая поразила предыдущее поколение, им не так легко манипулировать. И он, конечно, в большей степени готов к переменам. Что же касается разрушительности, то, по-моему, его родители несут ее в большей степени. А у него возникает порыв к очищению, к расчету с адом, который ему навязывают другие. Эта черта в новом поколении все-

ляет надежду на то, что, может быть, ему удастся что-нибудь изменить в порядке вещей. Может быть, в огне этого пожара родится нечто новое.

Нина Цыркун. Хотя бы потому, что это поколение свободно от наваждений прошлого.

Еще один вопрос зрителя со стороны. Мне показалось, что вы используете в картине по крайней мере две цитаты: из фильма Шарунаса Бартаса «Коридор» — эпизод, когда Миша много раз подряд швыряет о стенку свою любимую игрушку, плюшевого медведя, и длинный план-эпизод в поле, когда изможденные путники сидят, не в силах идти дальше, и их засыпает снег, — это напомнило мне «Камень» Александра Сокурова.

Фред Келемен. Нет, сознательного цитирования здесь быть не могло, «Коридор» я видел не полностью, а что касается второго эпизода, то он вообще получился случайно. Мы сняли панораму поля весной, там не было уже никакого снега. И когда погружали оборудование в машину, вдруг повалил снег, и мы решили сцену переснять. Так что ее подсказала сама природа. А эпизод с медвежонком вот как получился. Я спрашивал своих актеров, что они делали в детстве, когда на них «стих находил». Миша — Пауль ответил, что он швырял о стенку что под руку попадется. Я спросил, может ли он повторить это перед камерой. «А почему бы нет!» И он это сделал.

Нина Цыркун. А как вы вообще нашли исполнителя этой роли?

Фред Келемен. У нас в группе был электрик. Он еще вел уроки дзюдо для подростков. И когда я искал исполнителя, спросил, нет ли у него подходящего парнишки. Тот сказал, что есть один, но только слишком застенчивый. Его зовут Пауль Блумберг. Мы познакомились, и несмотря на застенчивость, он очень захотел сниматься. Он открытый очень. И очень органичный. А работает очень точно. Может точно повторить одну и ту же сцену, сколько ни попросишь, как профессиональный актер.

Нина Цыркун. В современном немецком кино вы стоите особняком. А кого вы считаете авторитетами или, может быть, своими учителями?

Фред Келемен. Мой учитель — сама жизнь. Я стараюсь смотреть на все открытыми глазами и в процессе съемок готов ко всякого рода неожиданностям, которые иной раз резко меняют ход фильма в целом. Конечно, я многое перенял у других режиссеров в плане киноязыка. Многому научился у Тарковского, который для меня — идеал режиссера. Его можно любить или не любить, но невозможно не признавать. Именно он вселил в меня веру в кино. На фоне огромного количества самодеятельных режиссеров он выделяется именно как художник. Как и Антониони. Не все фильмы Антониони я люблю, но его подход мне всегда близок. Из современников могу назвать Вуди Аллена, венгерского режиссера Вилмоша Тота, болгарского Константина Кумова. Особую роль сыграла встреча с Вернером Херцогом, который сказал мне, что я иду правильным путем. Это было очень важно для меня, потому что вокруг мне все советовали изменить дорогу. А Херцог сказал: нет, давай так и дальше. Очень важно, когда человек, которого ты уважаешь, не пытаясь тебя чему-то учить, просто подтвердит, что ты правильно двигаешься.

Нина Цыркун. Что ж, если вы уверены в выбранном пути, каковы ваши замыслы?

Фред Келемен. Я только что вернулся с натурных съемок в Португалии. Я снимаю историю любви, историю мужчины и женщины, все обстоятельства жизни которых говорят о том, что они любить друг друга не должны. А они пытаются наперекор всему любить. Я хочу показать, что любовь не просто дар небес — она требует огромного труда.

Нина Цыркун. Вы сказали, что учитесь у жизни. Но, казалось бы, что общего у вас, выросшего в благополучном Западном Берлине молодого человека, с героями «Мороза», простыми «осси»...

Фред Келемен. Моя мать родом из Венгрии, а бабка из России. Они много страдали. А я много путешествовал по Венгрии, многое из жизни социалистической деревни видел своими глазами. В общем, повидал разного.

Нина Цыркун. Вы не только сценарист, режиссер, оператор, но еще художник, музыкант. Какое искусство ближе всего к кино, на ваш взгляд?

Фред Келемен. Музыка.

Нина Цыркун. Поэтому ваши фильмы так же невыразимы в словах, как и музыка.

Фред Келемен. Музыка — единственное искусство, сравнимое с кино, потому что она тоже умирает в тот момент, когда заканчивается исполнение. Мелодия создается из множества нот, и когда все они отзвучат — в особом сочетании и вместе в паузами между звуками, — мелодия умрет. И экранные образы тоже умирают, когда зажигают свет в зале. И каждый раз, когда исполнение повторяется, ты встречаешься уже с другими образами, время меняет их. Как книгу, которую перечитываешь через много лет.

Нина Цыркун. Ваше мышление философично и, пожалуй, романно. Вы любите писательское дело?

Фред Келемен. Писать для меня — самое трудное. Я обозначаю на бумаге только тему. А потом, когда становлюсь за камеру, все меняется, я имею в виду — жизнь уже другая, и снимать надо нечто другое, не то, о чем думал, сидя за столом. Кино — очень современное искусство. Со-временное.

Нина Цыркун. А если бы случилось — какой роман вы хотели бы экранизировать?

Фред Келемен. Никакой. Это не имеет смысла. Потому что этот материал уже обрел форму. Гораздо более интересная задача — справиться с материалом хаотичным, неоформленным, который рождает и новые мысли, и новые образы. Я, кстати, подумал сейчас, возвращаясь к вопросу, с которого вы начали, что связывает «Мороз» с фильмом, над которым я работаю сейчас. Мужчина в «Морозе» — безработный, и, будучи воспитанным на материалистической идее, он считает себя ненужным, лишним человеком, не заслуживающим любви. Он не верит, что его можно любить, потому что в его понимании любить можно только за что-то конкретное, материально осязаемое. В этом — корень его фрустрации. И это, пожалуй, главная тема фильма. Да, именно это. Крах материалистической идеи, которую нечем заменить...

Берлин, 17 февраля 1998 года

[1] *Подробно об этом фильме см. в статье Н.Цыркун «Роттердамская тетрадь» в этом же номере.* — Прим. ред.

Фильмография

1989 *Жертва весенняя (Frühlingsopfer)*
Мелабу (Melabu)
Вопросы без ответов (Unanswered questions)
1990 *А Бунда — Шкура (A Bunda — Der Pelz)*
1991 *Зло (Malinge)*
Без национальности (No Nation)
El Quien
Караван желаний (Karawane der Sehnsucht)
1993 *Затерянный в Берлине (Blurt in Berlin)*
Кали — век тьмы (Kalyi — Age of Darkness)
1994 *Soledades*
Судьба (Fate)
1995-1996 *Кафе «Соло» (Cafe Solo)*
1996-1998 *Мороз (Frost)*

Кристоф Марталер:

«ЛЮБЛЮ ХОДИТЬ НА ВОКЗАЛЫ...»

Кристоф Марталер

Беседу ведет Роман Должанский

Моя знакомая, опытный немецкий критик, удивляется: Кристоф Марталер — первый на ее памяти известный режиссер, безоговорочному и непроходящему успеху которого в Германии рады почти все Не только из-за привлекательных личных качеств режиссера: Марталер, так, во всяком случае, показалось мне, общительный и дружелюбный человек, открытый собеседнику, непосредственный, чуть стеснительный и поминутно готовый заразительно рассмеяться. Кому-то его спектакли, конечно, не нравятся. Но Марталеру не завидуют и не ревнуют его к удаче

Может быть, оттого, что он играет только на «своей территории» и его самостоятельный, оригинальный сценический язык не спутаешь ни с чьим другим. Швейцарец по рождению и музыкант по образованию, Марталер получил известность благодаря поставленным им в берлинском театре «Берлинер Фольксбюне» и гамбургском Немецком театре драматическим спектаклям. Но настоящий успех пришел к нему пять лет назад со спектаклем «Убей европейца!» в «Фольксбюне» Он до сих пор идет с аншлагом, «патриотический вечер» (так определил его режиссер) о людях, которым незачем жить и нечего сказать друг другу, у которых нет ни прошлого, ни будущего

За эти пять лет Марталер превратился, как принято говорить, в культовую театральную фигуру. Его спектакли каждый год приглашают на берлинские «Театральные встречи» (это в немецкоязычном театре главный показатель всеобщего признания), дважды его называли режиссером года. Не замедлило прийти и европейское признание: в конце апреля Марталеру была вручена высшая театральная награда Старого света премия «Европа — Театру» в номинации «Новая театральная реальность». Московская публика с «новой реальностью» познакомилась тоже в апреле: поставленный Марталером осенью прошлого года в Берлине спектакль «Три сестры» был показан в рамках III фестиваля имени Чехова.

Постановка Марталера полна многозначительной тишины и драматической, содержательной анемии. Его «Три сестры» разворачиваются перед зрителем захватывающе неторопливо. Это очень саркастический, смешной и в то же время безнадежно печальный спектакль. Признанный исследователь статики и безмолвия на самых знаменитых сценах немецкоговорящего мира, Марталер и в «Трех сестрах» не отказывается от своего принципа экономии действия И поэтому столь значительным кажется в его спектакле любое проявление жизни. Каждый следующий жест, каждую новую интонацию он ценит на вес золота и поэтому заставляет публику зачарованно вглядываться в мельчайшие подробности. Швейцарец Марталер поставил спектакль загадочный, как тайна вклада в швейцарском банке, и выверенный, как швейцарские часы

Марталер нашел для «Трех сестер» новую формулу времени. Хотя отталкивался прежде всего от идеи пространства Вместе со своим постоянным соавтором художницей Анной Фиброк он поселил персонажей Чехова в просторном подъезде какого-то дома. Фиброк, строящая для экспериментов Марталера огромные, глухо изолированные от внешнего мира павильоны (похожий на трюм «Титаника» танцзал в шекспировской «Буре», просторная столовая в «Убей европейца!», физкультурный зал в политической клоунаде «Час Ноль, или Искусство накрывать на стол» и т.д.), каждый раз придумывает для героев новое место лишения свободы. Из всех экзистенциальных клеток для «Сестер» больше подошла клетка лестничная. Пленники Марталера и Фиброк обитают там, где люди обычно не задерживаются, в промежуточном пространстве. Похоже и на красный уголок в странноприимном доме, и на зал ожидания. У чеховских персонажей есть один общий дом, но они бездомны.

Марталер ставит чеховскую пьесу не как драму ломающейся жизни, а как ретроспективу жизни давно закончившейся. В деталях оформления и одежде героев проглядывает гэдээровская реальность двадцатилетней давности — разбитый на осколки, но сохранившийся мир, ставший в нынешней Германии чем-то вроде гигантской инсталляции посреди новообретенного благополучия Судьба бывшей страны, в одночасье ставшей натюрмортом, мертвым историческим ландшафтом, для Марталера служит самой убедительной моделью краха времени Режиссер помещает время, словно физическую субстанцию, под микроскоп. Есть ли жизнь в том, что называется жизнью? — задает вопрос Марталер, подобно ученому, пытающемуся выискать признаки биологической активности в образцах лунного грунта. Время вынуто из «Трех сестер», оно остановилось

Спектакль Марталера — эхо свершившегося, посиделки на собственных похоронах, бесконечный сон, наступивший вместо смерти. «Может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю» — эта реплика Чебутыкина могла быть вынесена в эпиграф к спектаклю Для героев пьесы больше не существует возраста. Они не умерли, но и не живы. Им осталось только пересаживаться со стула на стул, подкрашивать перила, вспоминать детские песни Им остался только раз и навсегда заведенный механизм: в спектакле нет движения наверх. Персонажам разрешено только спускаться вниз по громадной широкой лестнице, упирающейся в скользкий грязный пол. Чтобы в следующем действии опять появиться сверху Режиссер превращает это медленное и торжественное, как у колеса обозрения в парке аттракционов, движение по кругу в главную метафору спектакля — глобальную метафору круговорота бытия...

Мы разговаривали с Кристофом Марталером в Гамбурге, незадолго до московских гастролей

Роман Должанский. О вашем способе репетировать ходят легенды. Утверждают, что вы не готовитесь к репетициям, якобы целыми днями просиживаете с актерами в театральном буфете или близлежащих кабачках, иногда поете песни, а в итоге получаются большие и тщательно выстроенные спектакли.

Кристоф Марталер. Так говорят? Ха-ха! Это, конечно, преувеличение. Но после репетиции мы иногда идем вместе пообедать. Это решает многие проблемы, которые возникают во время работы. Артисты вместе работают два месяца над спектаклем, потом несколько месяцев его играют. Должно образовываться их единство, особая атмосфера. Действительно, я не сразу начинаю с репетиций. Если работаешь с незнакомыми людьми, сначала нужно как следует познакомиться, побыть вместе, сходить пообедать, просто посидеть поболтать. Это подчас важнее для спектакля, чем серьезная репетиция в зале.

Роман Должанский. Поэтому вы возите за собой своих актеров из театра в театр, из города в город и даже из страны в страну?

Кристоф Марталер. Работать всю жизнь с одними и теми же людьми скучно. Я люблю соединять на сцене тех, кого давно и хорошо знаю, с абсолютно новыми для меня актерами.

Роман Должанский. В ваших «Трех сестрах» нет привычной русскому восприятию бытовой логики поступков и событий. Каким было ваше первое ощущение от пьесы, когда вы ее прочитали?

Кристоф Марталер. Это как воспоминание о том, чего не было на самом деле, но что ты вспоминаешь так отчетливо и ясно, как будто это действительно происходило с тобой. Чехов — великий драматург, и мне всегда хотелось его поставить. То, что это будут именно «Три сестры», было предложением театра «Фольксбю-

не». Я согласился, потому что видел много немецкоязычных постановок Чехова и всегда удивлялся той старомодной патетике и сентиментальности, с которой по-прежнему играются его пьесы. Когда я читаю тексты Чехова, я не нахожу в них этих черт. У него очень простой человеческий язык, взятый из повседневности, я мог бы даже сказать, с улицы. Это не сконструированная, не искусственная речь, но благодаря необыкновенному мастерству Чехова она становится искусством.

Роман Должанский. Вы будете играть в Москве на сцене Художественного театра, который первым сыграл эту пьесу...

Кристоф Марталер. Правда? Я не знал. Это, наверное, очень почетно.

Роман Должанский. Кроме того, на этой же сцене играли чеховские спектакли Петера Штайна, которые в России многими считаются образцовыми. Как вы, работая над Чеховым, выстраивали свои отношения с традицией?

Кристоф Марталер. Я не настолько хорошо знаком с традицией Художественного театра, чтобы вступать с ней в сознательный, аргументированный спор. Что

На репетиции

же касается немецкой сцены, тут одна дурная традиция налицо: привносить в чеховские постановки приметы русского фольклора. Причем, уверен, не имеющего никакого отношения к настоящей России. «Три сестры» Штайна были превосходным, совершенным спектаклем. Но меня отчуждало от него то, что он был так детально ориентирован на Станиславского. Тем более что, насколько я знаю, Чехов не был доволен режиссурой Станиславского. В моем спектакле есть внутренние сломы, противоречивые ходы, но я и не стремился к магическому совершенству иллюзии, как Штайн. Я пытался читать пьесу непредвзято. Что получилось, судить не мне.

Роман Должанский. Тем не менее у вас в спектакле достаточно решительных отступлений от Чехова. Переставлены или вычеркнуты куски текста, возраст некоторых исполнителей заметно отличается от возраста героев, нет военных. Наконец, нет знаменитых последних реплик сестер про «если б знать» и «надо жить».

Кристоф Марталер. О военных я много думал. Но никак не мог их себе представить на сцене. По-моему, это не самое важное в пьесе. Что касается финала, то когда мы к нему подошли, я вдруг понял, что весь спектакль мы почти четыре часа играем именно о том, о чем сказано в последних словах. И подумал: зачем же повторяться? Пьеса сама по себе так прекрасна! Нужно было придумать что-то, что противостоит тексту, чтобы создать внутреннюю интригу. Вообще я думаю, что режиссер, чтобы как следует понять пьесу «Три сестры», должен поставить ее раза три, не меньше.

Роман Должанский. Если бы вы делали «Трех сестер» не в Берлине, а в Гамбурге, где вы тоже много работаете, он был бы другим?

Кристоф Марталер. Да. Я работаю не только в стенах того или другого театра, но в определенном городе. То, чем живут улицы за стенами театрального здания, для меня очень важно. Все, что происходит на сцене, приносится из реальности. Перед каждой постановкой мы вместе с художницей Анной Фиброк, моим постоянным соавтором, обычно отправляемся в путешествие, чтобы изучить то пространство, в котором могли бы обитать наши персонажи. У всех павильонов, которые строит на сцене Анна, есть реальные, так сказать, прототипы. Мы наблюдаем и впитываем окружающий мир. Везде, где мы бываем, попадается что-то, что можно потом использовать для будущих проектов. Но приступая к «Трем сестрам», мы сознательно не поехали в Россию. Нам не хотелось ничего типичного, специфически российского. Это всегда выглядит очень дешево и неестественно.

Роман Должанский. Где же вы нашли среду обитания для «Трех сестер»?

Кристоф Марталер. Мы были на польско-немецкой границе, в некоем промежуточном, как будто выпавшем из современной истории пространстве. Непосредственно около этой границы, но уже на территории современной Польши, мы набрели на одно поместье. Там некогда жила одна дворянская семья. Потом они вынуждены были уехать, дом пришел в запустение, полуразрушился. Но сейчас они и их дети вернулись обратно, хотят перестроить, восстановить дом и опять наполнить его жизнью. Нам это пространство показалось очень подходящим для атмосферы «Трех сестер», как мы ее чувствуем. То, что вы видите на сцене, очень похоже на сегодняшний интерьер этого дома. Анна Фиброк даже просит не показывать фотографии той усадьбы — настолько похоже.

Роман Должанский. В спектакле «Убей европейца!», принесшем вам европейскую славу, речь шла о восточных немцах, которые из-за резких социальных перемен оказались на обочине жизни. Мне показалось, что в том спектакле и в «Трех сестрах» действуют люди одной и той же судьбы.

Кристоф Марталер. В том спектакле мы показали людей, которые все потеряли. Оказались не нужны истории. Этой ситуацией судьба героев Чехова не исчерпывается. Но ощущение изоляции от жизни похоже.

Роман Должанский. То есть персонажи «Трех сестер» для вас — современные восточные немцы?

Кристоф Марталер. В частности, да. Но не только они. В Швейцарии можно часто увидеть, как люди сидят в кабачках в одиночестве и часами просто смотрят перед собой в одну точку. Ничего не делают, ни с кем не разговаривают, почти не двигаются. Миллионы людей сегодня чувствуют себя в полной оторванности от мира, от времени, хотя живут в центре Европы. Люди выпадают из реальности. Они ждут. Чего ждут, сами не знают... Я просто беру эту ситуацию и переношу ее на сцену.

Роман Должанский. Вы ставите спектакли о людях, попавших в определенную историко-политическую ситуацию. Считаете ли вы себя в какой-то мере политически ангажированным режиссером?

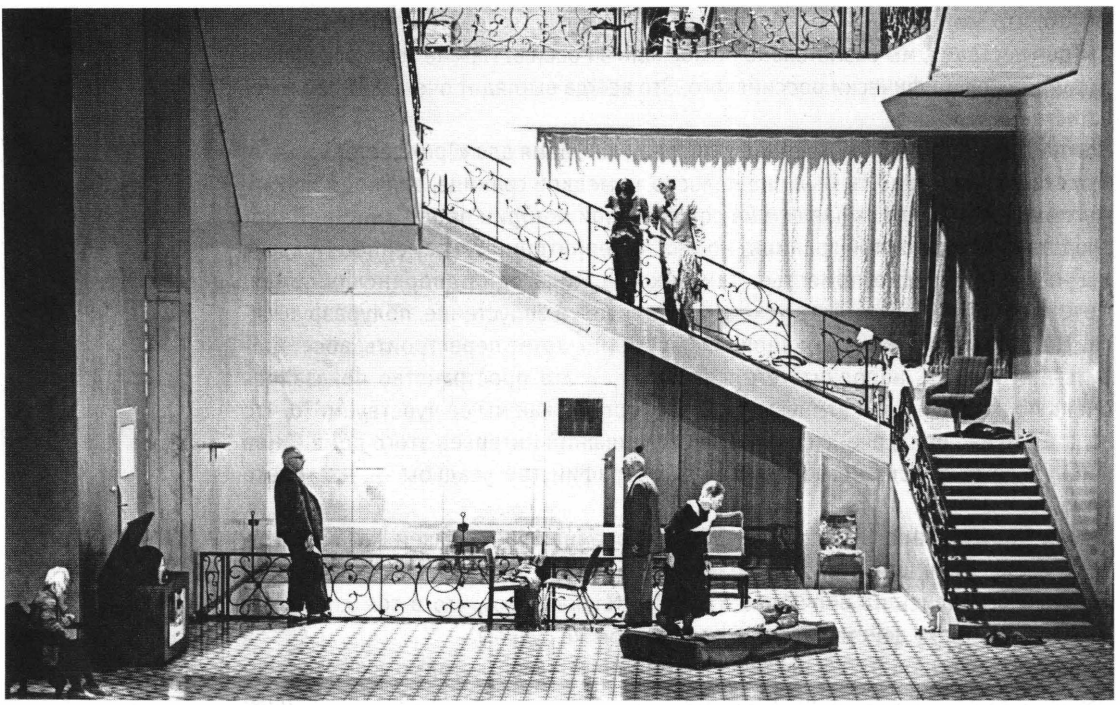
Кристоф Марталер. Ни в коей мере. Нет. Наш театр появляется из наблюдений за жизнью и из интуитивного анализа взаимосвязей. Когда помещаешь конкретные фигуры в конкретную ситуацию в конкретном месте — имею в виду театр, — это может показаться политикой. Я в 68-м году, мне тогда было восемнадцать, оказался в Париже, в разгар студенческой революции. Конечно, такие впечатления накладывают отпечаток на сознание. Но актуальная, современная политика для меня не является театральным материалом. Я достаю театр из своей биографии, из своих прошлых жизненных впечатлений.

Роман Должанский. У вас есть собственный метод наблюдения жизни?

Кристоф Марталер. Трудно сформулировать... Я люблю в новых для себя городах ходить на вокзалы и смотреть, как там ведут себя люди...

Роман Должанский. Поэтому вы начинали свою карьеру с театральных проектов, которые игрались на вокзале в Базеле?

Кристоф Марталер. Да, и на вокзале, и на фабриках, и в полуснесенных домах. Эти замечательные места меня всегда очень привлекали. Я не люблю имитацию, симуляцию жизни на сцене. И подражание природе. Потому что я очень люблю природу и жизнь.



«Три сестры»

Роман Должанский. В «Трех сестрах» много музыки Шопена. Но она звучит странно, медленно, на пианино, которое кажется нарочно расстроенным.

Кристоф Марталер. Однажды в Лиссабоне меня поселили в очень дорогую красивую гостиницу. Довольно обветшавшую и запущенную, хотя было видно, что когда-то там была настоящая роскошь. И вот когда я только зашел в нее, услышал, как кто-то очень медленно играет на пианино Шопена. Играет очень фальшиво, да и пианино страшно расстроенное. Я пошел на этот звук. Это была странная бледная женщина, которой на вид можно было дать и тридцать пять лет, и семьдесят. Она играла ни для кого, даже не для себя. Я достал диктофон, записал эту музыку и потом иногда ее слушал. Но уже тогда, сразу я почему-то подумал именно о чеховских «Трех сестрах», и потом, во время работы над пьесой, часто вспоминал то странное лиссабонское впечатление.

Роман Должанский. Ваши спектакли многим кажутся чересчур длинными. При этом внешнего действия очень мало. Иногда кажется, что вы проводите глобальный эксперимент по «растяжению времени» в театре, испытываете его на разрыв.

Кристоф Марталер. Все наоборот! В театре обычно не растягивают, а спрессовывают, уплотняют время. За два часа на сцене иногда проходит вся жизнь. Я не растягиваю время. Я просто возражаю тем, кто пытается его насильно ускорить, запихать в тесные рамки театрального вечера. У нас в жизни слишком мало времени, чтобы позволить себе торопиться. Но я понимаю, что зрителям иногда нелегко. Не у всех такое же ощущение времени, как у меня... Я по образованию музыкант. И строение музыки — звук к звуку, тон к тону — я переношу в свою театральную работу. Я обхожусь со сценическим временем, как с музыкальным ритмом. Оно рождается внутри меня. И я пытаюсь настроить на него остальных, всех, кто работает над спектаклем.

Роман Должанский. То есть профессия режиссера для вас что-то вроде соединения профессий композитора и дирижера?

Кристоф Марталер. Естественно, способ мышления у меня музыкальный. Если на сцене два и больше персонажей, я воспринимаю это как полифонию. Часто в театре актеры, тем более если они любимы публикой, выходят на сцену, просто чтобы сказать свои слова. Их совершенно не волнует, что происходит вокруг них. Для меня это невозможно. Даже если кто-то прекрасно читает монолог, я хочу, чтобы зритель, не теряя нити этого монолога, мог воспринимать что-то еще и зрением, и на слух. В музыке такая структура сама собой разумеется: есть главная тема и есть ее вариации. В оркестре есть отдельные инструменты, но главным является все-таки совместное звучание. Такой подход я и хочу перенести в театр. Чтобы этого достичь, нужно определить правила построения той музыкальной формы, к которой ты стремишься. Но в театре еще не обойтись и без картинки, без места действия. Декорации, которые делает для меня Фиброк, позволяют происходить на сцене одновременно как бы нескольким действиям.

Роман Должанский. С чем будет точнее сравнить процесс сочинения спектакля: с разработкой партитуры или с jam session?

Кристоф Марталер. С jam session, из которой рождается партитура. В конце работы наступает этап детальной отделки, то есть того, чего многие джазовые музыканты не признают.

Роман Должанский. Приходилось слышать мнение, что ваши спектакли свидетельствуют о полной исчерпанности к концу века театра как вида искусства. Вы не чувствуете себя могильщиком?

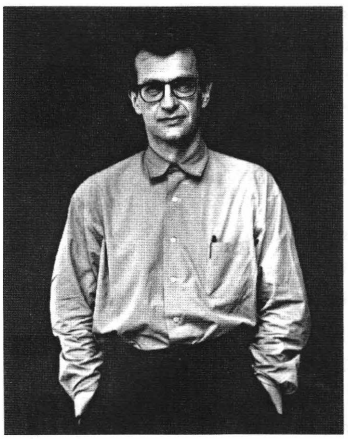
Кристоф Марталер. Раз мы, люди, находимся в межвременье, то и институт театра находится в этом межвременье. Если бы все шли по такому пути, как я, можно было бы сказать, что театр кончился. Но, к счастью, другие работают по-другому. Множественность подходов ко всему, что есть в жизни, и есть главное содержание нашего времени. Причем ни один из путей не приводит к совершенству. Вот Штайн сделал спектакли, к которым ничего не прибавишь и от которых ничего не убавишь. И что? Поиск прекращен, это тупик.

Роман Должанский. Есть ли что-то, чего вы не терпите в театре?

Кристоф Марталер. Цинизм. Еще не люблю, когда унижают тех, про кого играют. Это очень часто случается в театре, но я этого не терплю. Еще не терплю, когда актеры входят на сцену через бутафорские двери и пытаются убедить публику, что их персонажи пришли прямо с улицы...

Алексей Мокроусов

ПУТЕШЕСТВИЕ КАК СРЕДСТВО ОТ СТРЕССА



Вим Вендерс

Чарли Чаплин сочинял музыку, Сергей Эйзенштейн и Феллини рисовали, а Вим Вендерс фотографирует.

Книги с его снимками выходят в Италии и Германии и пользуются спросом не меньшим, чем видеокассеты с записями «Положения вещей» или «Неба над Берлином».

И все же режиссер фотографирующий — случай редкий.

Ведь фотография — застывшее кино, его предчувствие и послесловие.

Для чего же заниматься скульптурами, когда можно их оживлять?

Но Вендерс не расстается с фотокамерой во время съемок и путешествий. И в этом есть своя драматургия.

Иначе зачем центр Помпиду еще двенадцать лет назад устраивал его выставку Written in the West как фотографа? После Парижа выставка отправилась по белу свету, от Копенгагена до Майами, от Милана до Стокгольма. А три года спустя гамбургская галерея PPS повторила этот опыт. Адреса последующего путешествия экспозиции также впечатляют: Цюрих, Лос-Анджелес, Токио и Киото.

Многие работы Вендерса собраны в альбомах, выпущенных франкфуртским Verlag der Autoren («Издательство авторов»), которое специализируется на пьесах, но для одного из самых любимых своих авторов сделало исключение.

Вендерс предстает в этих книгах фотографом, чуждым модернистских новаций, столь поразивших фотоискусство в последние десятилетия. В своих пристрастиях он скорее классичен и никогда не скрывает, а порой так даже подчеркивает приверженность мастерам начала века — таким, как Аугуст Зандерс. Зандерс был известен сверхидеей запечатлеть в грандиозном проекте (45 серий по 12 снимков) все сословия и профессии, которые существовали в то время в Европе. Подобная идея чарует, видимо, и Вендерса, хотя скорее всего неосознанно. Ибо он не любит откровенных типажей, предпочитая им набор случайностей.

«Однажды» — так называется первый сборник вендерсовских фотографий (1993).

Что попадает в его видоискатель?

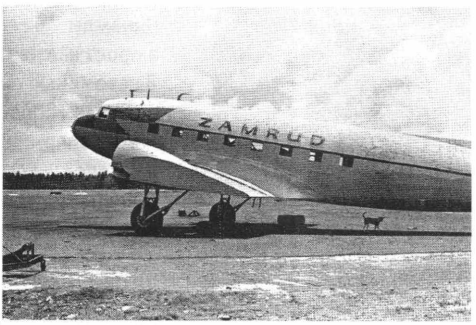
Ландшафты, окружающие съемочные площадки. Остров Ланцароте с кладбищем, просевшим от тяжести веков. Друзья и коллеги — Годар, Скорсезе, Николас Рей. Русские, униженные и оскорбленные, и нью-йоркские хиппи, ловящие отражения солнца в зеркале.

Вендерес не раз сам признавался в том, насколько важным оказалось его путешествие в Америку. Как много изменилось в нем самом после не такой уж, казалось бы, и диковинной вещи: поездки на автомобиле сквозь техасские просторы.

Черно-белые снимки соседствуют с цветными. Все перемешано — и фильмы, и страны. Излюбленные мотивы (заброшенные места: аэродромы с бескрылыми самолетами, забытые живыми кладбища) перемежаются одиночными кадрами.

И серии, и отдельные снимки сопровождаются авторским текстом, иногда пространным, порой на абзац, порой даже на полпредложения:

Однажды
я ехал из Калифорнии в Техас.
Была зима,
но, несмотря на это, я не был готов к одной вещи:
к снегу.
Но в Эль Пасо шел снег!
Многие дети еще никогда не видели снега.
На мне была лишь одна рубашка, и я страшно мерз.
Под одним мостом
я нашел заброшенное кладбище.



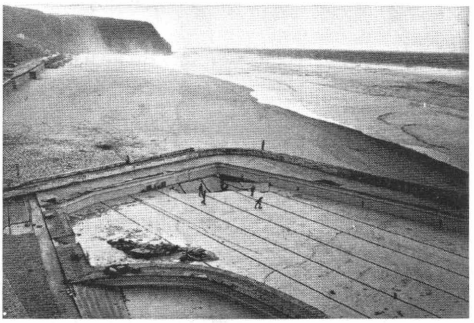
Дальше идет девять черно-белых снимков. И после них повествование завершается:

Следующим утром
снег растаял,
и солнце засветило вновь.

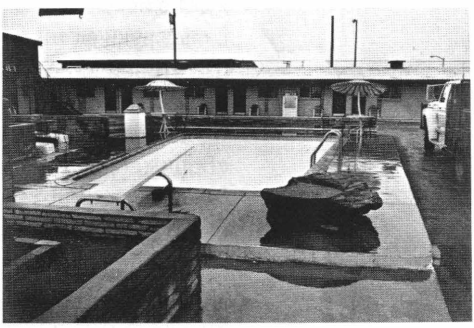
Здесь печатается еще три снимка, уже цветных. И все, сюжет заканчивается.

Критики взбудоражены. Еще при жизни классика можно изучать, как рождаются самые знаменитые его кадры: пустыни с их безбрежными горизонтами, длинные машины на бесконечном шоссе, удивленные взгляды из-за угла. Даже замерев, застыв на одной точке, взгляд Вендерса сохраняет своеобычность, которой не хватает вечно куда-то опаздывающим современникам.

Фотоаппарат не заменяет ему записную книжку, он не призван воссоздавать в памяти понравившийся пейзаж, неожиданный взгляд случайной собаки, девочку с зеркальным листом на руках, нежащуюся на солнце. Скорее, перед нами словарь — и сама девочка на углу 22-й улицы и Лексингтон-авеню остается *однажды* увиденным олицетворением солнцепоклонничества.



Не одни лишь авторские комментарии объединяют эти большей частью полупустые пространства. Но что-то, что, видимо, и назовется позднее воздухом времени, его аурой. Тем, в чем Беньямин ощущал «странное сплетение времени и места: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению, — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви».



Фотография оказывается идеальным фильмом. Ведь в кино пленка ведет за собой глаз, лишая его привычной свободы. Лента, а с ней и дорога безостановочно бегут, зато снимок можно разглядывать хоть часами. И потому в застывшем виде на Ayers Rock для Вендерса оказывается не меньше смысла, чем в ином фильме.

Пейзаж обретает здесь иное измерение. Вглядываясь в него, вдруг начинаешь видеть, как меняются тени от скользящих над равниной облачков, кажется, что сами скалы, освещенные заходящим солнцем, стоят в море как неожиданный форпост, отделяющий сушу от океана.

Эти снимки словно созданы для медитации, неторопливого всматривания, вживания в них.

Каждая сопровождающая их история начинается со слова «однажды»:

Однажды
я проезжал через Марфу, Техас.
Я вспоминаю о моей комнате
в мотеле Thunderbird.
Я могу вспомнить любой гостиничный номер,
в котором я когда-либо останавливался.
Они просто не выходят у меня из головы.
Я смотрю на карту,
вспоминаю о месте, в котором был,
не знаю уже, что я там делал,
но помню комнату в отеле.
Я знаю, как было скроено пространство,
как стояла мебель,
что там были за обои или каков был цвет стен,
какая картина висела на стене,
что за телефонный аппарат стоял у кровати.
Я хотел бы, чтобы точно так я мог
запоминать имена
или что говорили люди.
Но нет, во всех остальных случаях
память мне изменяет,
но только не с комнатами в отелях.

На следующий день в Марфе
около автокино я нашел
двойную могилу
близнецов.
Но не нашел никого,
кто бы мог рассказать мне их историю.

В этих снимках само существование кино, его формы и «технические привычки» не ставятся Вендерсом под вопрос. Но рядом, в «соседнем» искусстве Вендерс обнаруживает те же самые возможности, что он так ценит в своей профессии. Способность передавать невидимое обычному взгляду. Проникновение в мир, неподвластный слову.

«То, что я могу назвать, не в силах по-настоящему меня уколоть. Неспособность что-то назвать является верным признаком смятения», — утверждает Ролан Барт в Camera lucida. И это смятение является, видимо, тем *важным*, что каждый ищет в искусстве.

Взяв в руки фотокамеру, Вендерс совершает шаг назад, возвращаясь в область, из которой кино родилось. Это необходимо ему, чтобы по-новому взглянуть и на искусство кино в целом, и на свои представления о профессии, столь разительно поменявшиеся для него самого даже в промежутке между фильмами «Париж, Техас» и «Лиссабонская история».

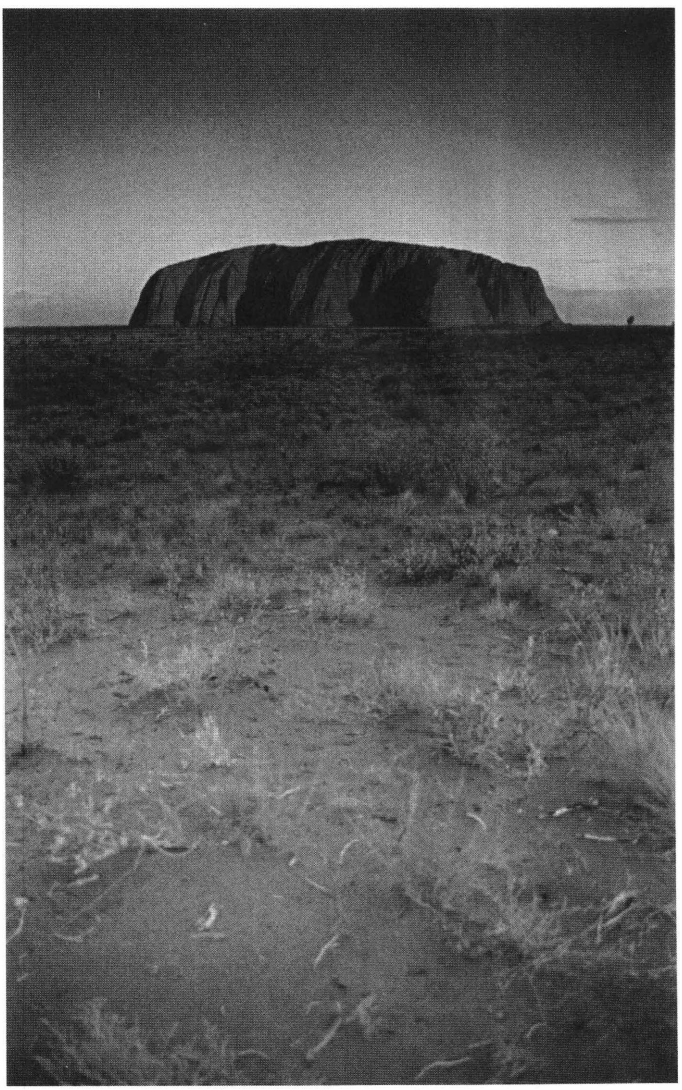
Вендерса, вслед за Атже и другими фотографами начала века, интересует «забытое и заброшенное», его снимки «высасывают ауру из действительности, как воду из тонущего корабля» (В.Беньямин. «Краткая история фотографии»). Но аура эта не исчезает, будучи сохранена целлулоидом, чья непрочность извиняется лишь отсутствием иных, более надежных консервантов.

Время с Антониони

Порою кажется, что Вендерса не меньше самого кино интересуют те, кто это кино делает. Человек с киноаппаратом становится излюбленным его персонажем начиная с «Положения вещей», и целые фильмы он посвящает кинематографистам и визуальному («Токио-Га» весь построен на чередовании истории человека и сменяющих друг друга видеотрансляторов, будь то проектор в самолете или телевизор в витрине или отеле). Книга «Однажды» посвящена памяти японского кинооператора Юхару Атсута (1902 — 1994). Неудивительно, что главным героем его второго фоторомана стал Микеланджело Антониони (1995), которому Вендерс помогал на съемках «Там, за облаками».

Итальянский классик, как известно, слегка ревновал немецкого коллегу к будущем успеху. На деле же киноуспех был не столь очевиден, как успех фотографический.

Фотографии запечатлели рабочие моменты съемок, натуру (городок на швейцарском озере), актеров. Некоторые портреты кажутся выполненными профессиональным мастером — настолько они психологичны (портрет Антониони за веткой дерева, например), а порою и сложны технически (присевшая на корточки Софи Марсо за стеклянной дверью? витриной?). Ряд снимков, запечатлевших самого Вендерса, сделан его женой.



Иногда даже непонятно, что является рабочим моментом съемок, а что — «фотоинтеллектуальной собственностью» самого Вендерса, удачей фотографа, подстерегшего приятеля в неожиданный для того момент и уловившего какое-то важное его состояние в минуту, когда кинокамера выключена и работа ушла на второй план.

Меньше всего перед нами репортаж, с энергией бульварной прессы запечатлевающий знаменитых актеров на съемках блокбастера. Это тип творческого дневника, заранее предназначенного для публикации. Но, в отличие от дневника литературного, фотодневник выдает порою авторское настроение — быть может, вопреки воле самого автора. И в чем-то фоточасть такого дневника оказывается даже более интимной, чем часть литературная.

Из дневника Вима Вендерса

Я познакомился с Микеланджело Антониони в 1982-м, когда он показывал в конкурсе Канна свой фильм «Идентификация женщины». Я был там тогда же с «Хэмметом» и был так же глубоко поражен новой лентой Антониони, как

в прежние годы «Фотоувеличением», или «Забриски Пойнт», или «Приключением», «Ночью» и «Затмением».

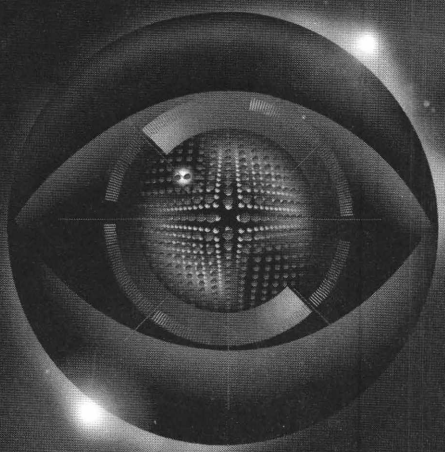
Готовя документальный фильм о развитии языка кино, я предложил всем бывшим в Канне режиссерам высказаться перед камерой о будущем кино. Многие приняли это приглашение, в том числе Херцог и Фасбиндер, Спилберг, Годар, а также Антониони. После короткого инструктажа режиссеры оставались одни в комнате. Они сами «инсценировали» свои ответы на заранее поставленные вопросы и могли отвечать коротко или до десяти минут — по продолжительности киножурнала. По исходной ситуации фильм был назван позднее «Номер 666» — как номер в отеле Мартинес, где происходила съемка. Другой свободной комнаты нельзя было найти во всех отелях Канна.

Среди всех ответов на вопрос о будущем кино наибольшее впечатление произвел на меня ответ Антониони, и потому он вошел в фильм полностью, включая моменты, когда Микеланджело завершает уже монолог и идет к камере, чтобы ее выключить.

Он сказал: «Это правда, что кино угрожает опасность смерти. Но мы все же не должны упустить другие аспекты этой проблемы. Влияние телевидения на менталитет и зрительные привычки — у всех, особенно у детей — очевидно. С другой стороны, нельзя отрицать: ситуация нам кажется особенно серьезной, поскольку мы принадлежим к другому поколению. Вместо этого мы должны попытаться примениться к формам изображения будущего мира...»

Подчеркивающий сегодня собственную архаичность Вендерс не пугается этих «форм изображения будущего мира». Если верна классическая примета: за одну жизнь можно снять всего лишь четыре шедевра, то ему еще кое-что предстоит. Как минимум на полтора у него еще открыт счет.

ВПЕРВЫЕ НА ОДНОЙ ПЛОЩАДКЕ В САМОЕ ЭФФЕКТИВНОЕ ДЛЯ БИЗНЕСА ВРЕМЯ ПРОХОДЯТ ДВЕ БЛИЗКИХ ПО ТЕМАТИКЕ ВЫСТАВКИ "ТЕЛЕ-, КИНО-, РАДИОТЕХНОЛОГИИ'98" И "ШОУ-ОБОРУДОВАНИЕ'98".



20-24 ОКТЯБРЯ 1998 ГОДА

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР "СОКОЛЬНИКИ"

ТЕЛЕ-, КИНО-, РАДИОТЕХНОЛОГИИ'98

ТЕЛЕВИЗИОННОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
ЗВУКОЗАПИСЬ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ РАДИОПРОИЗВОДСТВА, АКСЕССУАРЫ
ОСВЕТИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА
КАМЕРЫ, ЛИНЗЫ, АКСЕССУАРЫ
УСЛУГИ ВЕЩАНИЯ
ПЕРЕДАЮЩЕЕ ВЕЩАТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
КОНТРОЛЬНО-ИЗМЕРИТЕЛЬНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
АУДИО- И ВИДЕОЗАПИСЬ, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ
МУЛЬТИМЕДИА
КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА И АНИМАЦИЯ
СИСТЕМЫ ВИДЕОМОНТАЖА
СПУТНИКОВАЯ И КАБЕЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ ВИДЕОПРОИЗВОДСТВА
РАДИОАВТОМАТИЗАЦИЯ
ИНСТАЛЛЯЦИЯ И СИСТЕМНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ

ШОУ-ОБОРУДОВАНИЕ'98

АКУСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ
АППАРАТУРА ДЛЯ ОБРАБОТКИ ЗВУКА
СВЕТОТЕХНИЧЕСКОЕ ОБОРУДОВАНИЕ, АКСЕССУАРЫ
АППАРАТУРА УПРАВЛЕНИЯ СВЕТОМ
СИСТЕМЫ ЗВУКОВОГО МОНТАЖА
ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ КИНОТЕАТРОВ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОДУКЦИЯ (CD-ДИСКИ, ВИДЕОКАССЕТЫ)
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ И СПЕЦИАЛЬНАЯ МЕБЕЛЬ
ОБОРУДОВАНИЕ ДЛЯ АУДИОПРОИЗВОДСТВА, АКСЕССУАРЫ
ВИДЕОПРОЕКЦИОННАЯ АППАРАТУРА
СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ

АССОЦИАЦИЯ ДИСТРИБЬЮТОРОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

125124, Россия, Москва, а/я 48
(095) 257-0470, 257-0275
E-Mail: admt@aha.ru, http://www.admt.ru

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР "СОКОЛЬНИКИ"

107113, Россия, Москва, Сокольнический Вал, 1
тел.: (095) 268-0709, 268-6323, факс: (095) 268-0891
E-Mail: exsokol@online.ru, http://www.satis.ru/sokol

ВЫСТАВОЧНАЯ КОМПАНИЯ "МИДЭКСПО"

тел.(095) 767-8645
факс 257-0275 с пометкой для Ирины Недумовой
E-Mail: midexpo@ropnet.ru

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕЛЕКОМПАНИЙ

129090, Россия, Москва, Олимпийский пр-т, 16, подъезд 5
тел.(095) 974-2114, факс 288-1366
E-Mail: rart@arstel.ru, http://www.advertising.ru/rart/

МЫ БУДЕМ РАДЫ ВИДЕТЬ ВАС ЭКСПОНЕНТОМ ИЛИ ГОСТЕМ. ПО ВОПРОСУ ПОЛУЧЕНИЯ ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫХ БИЛЕТОВ И УЧАСТИЯ В ВЫСТАВКЕ ОБРАЩАЙТЕСЬ К ОРГАНИЗАТОРАМ: (095) 257-0275, 257-0470

ТАМ И ТЕПЕРЬ: «ОССИ» И «ВЕССИ»

Дж.Кошут. Инсталляция на выставке «Documenta IX». 1992

ГЕРМАНИЯ. ОДНА ИЛИ ДВЕ?

Где я возьму благоразумье:
За око око, кровь за кровь,
Германия, мое безумье!
Германия, моя любовь!
Марина Цветаева

Кто-то из наших соотечественников как-то поинтересовался у одного берлинца: «А что значит жить в разъединенном городе?» Вопрос был задан с плохо скрытым недоумением — мол, стена и стена, так сложилось, чего теперь копья-то ломать. Немец ответил: «Представьте себе, что посреди улицы Горького выросла высоченная и широченная бетонная стена, через которую вы, не обладая даром тибетских монахов проникать сквозь стены, не можете пройти. Вы не можете пройти с улицы Готвальда на улицу Юлиуса Фучика, чтобы сдать белье в знакомую вам с детства прачечную. Вы не можете зайти вечером к вашему однокласснику или родным...» Примерам, конечно, несть числа. Удачный ответ, не правда ли? Да, трудно себе представить картину, нарисованную находчивым берлинцем. До того трудно, что даже как-то и не хочется. Но едва ли более легко нам, не приобретшим, слава Богу, «опыта Стены», представить себе теперь, что значит — Стена рушится. Вот она уже рухнула, можно ходить по обломкам, осторожно, стараясь не подвернуть ногу. Можно пройтись по улице Фучика и в печали приостановиться у старой прачечной — так она обветшала. Или на другой стороне, на улице Готвальда, с расширенными зрачками постоять перед сияющими витринами дорогущего ювелирного магазина: «Надо же, а раньше здесь была булочная». И закрыв глаза, вновь ощутить запах свежих плетенок — запах детства. Зайти, что ли, к однокласснику? Да как же это, через столько лет... Ведь у него, наверно, тоже уже внуки. О чем же мы станем говорить? Зайти к родным? Да ведь мне писали, что тетя Аня умерла. А двоюродных я и не знаю толком, они были еще в пеленках, когда по Стене протягивали колючую проволоку...

А теперь попробуем представить себе состояние тех немцев, которые тогда были в пеленках. Их детей. Нужна богатая фантазия.

Стало общим местом говорить в Германии о том, что Стена прошла не только по городу, она прошла по душам людей. И разрушить ее, конечно, несравнимо сложнее, чем сокрушить тонны бетона.

Процесс объединения Германии проходит на фоне социальных контрастов между Востоком и Западом. На фоне разности менталитетов, которые успели сложиться в бывших ФРГ и ГДР за сорок лет, у «весси» и «осси».

Появилось много анекдотов. Один из них, увы, отражает ситуацию едва ли не

лучше, чем груды социологических и политологических терминов. Говорит «осси»: «Мы — единый народ». Отвечает «весси»: «Да, мы тоже».

Боль людей из бывшей ГДР можно понять: почти все они вдруг из граждан самой благополучной социалистической страны превратились в нищих, символом чего стал маленький верный «Трабант», многие потеряли работу, потому что иные дипломы ГДР не признаются в новой ФРГ, а на руководящие посты назначаются «весси». «Осси» регулярно слышат или читают, что все они жертвы тоталитаризма и «русской оккупационной власти», что все, чему они посвятили жизнь, было «не в ту степь», что все это нужно перечеркнуть и начать сызнова — под руководством мудрого и потому удачливого старшего брата. Это нам знакомо, не так ли?

Не только политики и журналисты, но и писатели, художники, священники пытаются ответить на такие «наши» вопросы — «что происходит?» и «что делать?». Ответ на вопрос «кто виноват?» оказался с закавыкой. Только в самое первое время казался самодостаточным тезис «конечно же, коммунистический режим». Но ведь не будь Гитлера, не было бы и режима. Значит, копать нужно глубже. Да и с самим режимом не все однозначно ясно. Даже в наших СМИ проходила информация о том, какие разные мнения вызвали в Германии судебные процессы над членами руководства СЕПГ. Да, они поступали *нехорошо*, но ведь действовали по законам той страны, которую возглавляли.

А документы Штази, восточногерманской госбезопасности? Какая буря поднялась, когда Республика предоставила возможность каждому ознакомиться со своим досье! Замечательно, восклицали одни, теперь наконец откроется полная правда! Чудовищно, бормотали другие, я вовсе не желаю знать, что́ и когда на меня настучала бывшая (а то и не бывшая) жена. «Тьмы низких истин нам дороже...»

Некоторые, не желая менять свою жизнь и сложившиеся представления о ней, просто не замечают объединения. Они аккуратно платят так называемый «взнос солидарности» (изящный эвфемизм обозначает введенный после объединения дополнительный налог для граждан бывшей ФРГ, идущий на восстановление бывшей ГДР) и искренне изумляются, завидя на западнонемецких улицах восточнонемецких политиков: «Разве они имеют право здесь находиться?»

Но огромное большинство — те, кого мы называем обществом, — растерялось перед лавиной обрушившихся проблем, к которым оно оказалось не готово. Рабочие, врачи, инженеры, фермеры пытаются на практике решать эти проблемы — они ищут работу, держатся за найденную, учат английский язык и стремительно забывают русский. Интеллектуалы пытаются осмыслить вопрос о немецком единстве, который оказался самым важным.

В загоне оказалось художественное творчество как таковое. Складывается ощущение, что сейчас не до того. Так или иначе, но вся культурная ситуация в Германии развивается сегодня под знаком объединения. Мало кто в 1989 — 1990 годы заглядывал в глубину пропасти, над которой высилась Стена. А если кто и говорил о том, что не все так просто, его в эйфории вполне объяснимого восторга не слушали.

Сегодня волей-неволей прислушиваются к тем, кто силится осмыслить происходящее. Кое-кого в рвении политпросветительства зашкаливает. Так, на совести журналиста из «Шпигеля» останется утверждение о том, что в ГДР «лишь единицы могли свободно выбирать себе профессию». Но многим удается приподняться над, по словам бывшего президента ФРГ Рихарда Вайцзеккера, *своей* привычной, устоявшейся правдой.

Немецкий народ ищет свою общую правду, ищет, в конце концов, себя.

Екатерина Шукшина

Моника Марон

ЛОВУШКИ СВОБОДЫ

Когда-то давно два брата совершили преступление — грабеж и убийство. Было несколько трупов. Один брат — Хельмут — бежал вместе с добычей. Другого — Манфреда — схватили. Все годы заключения Манфред мечтал о свободе и причитающейся ему части добычи, которую хранил для него Хельмут. Хельмут слал посылки, иногда приезжал сам и обещал Манфреду по-братски вознаградить его за годы, что тот отсидел за него, за верность и за молчание.

Награбленное Хельмут вложил в выгодное дело, основав предприятие, которое он и члены его семьи своим усердием и умом сделали прибыльным. Он стал уважаемым человеком, выучился хорошим манерам и английскому языку. Его дети играли в теннис и музицировали.

Когда Манфред наконец вышел из тюрьмы, Хельмут купил ему квартиру, открыл счет в банке и даже пообещал филиал предприятия, как только Манфред освоит основы предпринимательства. Протрезвев после первых глотков свободы, Манфред принялся считать. Он пришел к выводу, что ему причитается не только филиал, а половина предприятия. «Если бы я, — думал Манфред, — остался на свободе, как Хельмут, то сколотил бы себе по меньшей мере такое же состояние».

Хельмут знал, что Манфред не сможет защитить свое право в суде, даже если оно у него и есть. И кроме того — но об этом Хельмут, разумеется, не говорил вслух, — Манфред, этот братец-сиделец, вообще был бы не в состоянии вести такое сложное предприятие. Он даже не мог как следует обращаться с компьютером. И потом у Манфреда был этот ужасный выговор, от которого отучились Хельмут и его жена и которому даже не успели выучиться их дети.

Манфред чувствовал, что Хельмуту было стыдно за него перед деловыми знакомыми. Сначала он действительно старался и даже прочел одну книгу, чтобы освоить хорошие манеры, но потом уже не придавал этой возне, как он говорил, никакого значения.

Мало того, он был убежден, что хороших друзей можно найти скорее в тюрьме, чем среди богатых гостей Хельмута. Спустя какое-то время он разыскал своих бывших сокамерников — с ними по крайней мере можно было поговорить о старых временах, о которых Хельмут и слышать больше не хотел.

Образ жизни брата беспокоил Хельмута, ведь он действительно передал Манфреду филиал и даже для начала приставил к нему своего менеджера, которого, правда, в другом случае спровадил бы на преждевременную пенсию. Хельмут заклинал Манфреда порвать все связи с этим недомиром, иначе, мол, пострадает репутация фирмы. Манфред, которому и так за годы тюрьмы надоели бесконечные команды и указания и который был абсолютно убежден, что именно он, а не Хельмут, является героем семьи, в ответ начал вести себя еще хуже.

Он даже взял себе в заместители бывшего фальшивомонетчика, в прежние времена занимавшегося подделыванием чеков, с которым какое-то время сидел в одной камере. Справедливости ради необходимо сказать, что бывший сокамерник вреда причинил все же меньше, чем менеджер, доставшийся Манфреду от Хельмута: трогательная неопытность Манфреда давала менеджеру замечательную возможность неплохо обеспечить приближающуюся старость.

Хельмут все-таки был связан со своим братом общими воспоминаниями детства. К тому же его мучила совесть за то, что Манфреду пришлось отмотать несколь-

❖ *Моника Марон — немецкая писательница, до 1988 года жила в ГДР.*

ко лет в тюрьме. Но дети Хельмута смотрели на своего дядю в неизменной тюремной безрукавке и с кружкой пива в руке с едва скрываемым отвращением. Они возмутились бы, если бы кому-то пришло в голову упрекнуть их в сословном высокомерии, сослались бы на свои действительные заслуги в деле защиты сирых и обездоленных... Свое внимание они охотно уделили бы и бывшему лагернику типа Манфреда. Но это родство? Нет, это было слишком. Пусть отец, если он так хочет, поддерживает братские отношения. Ради Бога. Но они-то тут при чем?

А когда позже стало известно, что в тюрьме Манфред стучал на других заключенных, дабы облегчить свою участь, презрение затуманило даже братский взгляд Хельмута.

Может, Хельмут и его семья и примирились бы с Манфредом и закрыли глаза на его тюремные привычки, если бы тот проявил себя удачливым бизнесменом, а убытки филиала не нужно было постоянно покрывать из фондов предприятия. Но Манфред в этом смысле был беспомощен.

Мирной и спокойной семейной жизни пришел конец. Всякий разговор сводился к Манфреду, чьи претензии грозили будущему всей семьи, которое прежде рисовалось таким радужным.

Но несчастнее всех был сам Манфред. Ему казалось, что брат предал его, что он самым незаконным образом зажимает причитающуюся ему, Манфреду, долю, а вместо справедливого раздела имущества откупается милостыней, обращаясь с ним, как с идиотом, и кладет в штаны, стоит только сорваться какому-нибудь контракту. Манфреда не утешало даже то, что ни у одного из его бывших сокамерников дела шли не лучше, чем у него. В конце концов, они ведь не спасали собственного брата от зоны, ведь только благодаря этому Хельмут смог вырваться вперед, а теперь вдруг и слышать не хочет, где и с кем начинал.

Друзья предупреждали Манфреда, чтобы он не испытывал судьбу и не переоценивал возможностей брата, тот ведь может, чего доброго, и разориться, что станет ударом и для самого Манфреда. Манфред отвечал горькой улыбкой. «На мои деньги, — говорил он, — Хельмут покрывает позолотой дверные ручки. А я должен быть ему за это еще и благодарен?»

Неблагодарность Манфреда стала в доме притчей во языцех. В его присутствии формулировки были осторожнее. «Знаешь, Манфред, — говорила иногда жена Хельмута, — мы и вправду не ждем благодарности, но все же...» Бывало, Манфред отвечал: «Этого еще не хватало...»

Короче говоря, лада в семье не было. Иногда Хельмут думал о том, что было бы лучше, если бы Манфред еще пару лет посидел в тюрьме или если бы он, Хельмут, по крайней мере не выделял ему филиал. Манфред, чьи нервы были сильно расстроены унижениями, которые он перенес в тюрьме, стал очень чувствительным и все это, конечно, хорошо понимал.

Все надеялись на время: должен ведь Манфред с годами научиться обходить ловушки свободы и постепенно цивилизоваться. Тут очень может помочь женщина, думал Хельмут.

Манфред же задумал показать Хельмуту и всему его выводку, где раки зимуют. Он всегда учился лучше, чем Хельмут, а начатки менеджмента он приобрел в тюрьме. Еще два-три года, думал он, и они обалдеют от его успехов.

Хотя Манфред действительно оказался способным и трудолюбивым, его филиал все еще был в минусе, чем, разумеется, он был обязан нечистому на руку менеджеру Хельмута и бывшему фальшивомонетчику, своему дружку. Но вся семья дружно, хотя и безмолвно обвиняла во всем самого Манфреда.

Только Рудольф, младший сын Хельмута, который считался упрямым и непослушным и который всегда терпеть не мог менеджера своего отца и уже давно подозревал его в махинациях, смотрел на Манфреда и на финансовую угрозу, кото-

рую тот представлял для всей семьи, а стало быть, и для него самого, не как на удар судьбы, а как на рядовые производственные проблемы.

Он воспользовался своими отношениями с секретаршами в филиале, который возглавлял Манфред, за выходные просмотрел все документы и утром за завтраком объявил, что и менеджер, и заместитель Манфреда ведут дело из рук вон плохо, что оба набивают свои собственные карманы. «Я не намерен, — сказал Рудольф, — и дальше наблюдать, как и мою в конечном счете часть наследства спускают жулики и болваны. Если этот дядюшка-зэк такой идиот или так наивен, нужно самим приняться за дело».

Хельмут в глубине души был обрадован, что Рудольф произнес то, о чем он сам уже давно подозревал. Он хоть и пожурил сына за высокомерный тон по отношению к дяде, которого потрепала жизнь, но признал, что впредь нужно более тщательно контролировать движение капитала в филиале.

Только жена Хельмута, которая, как все раньше думали, испытывала сильнейшую неприязнь к Манфреду, неожиданно возмутилась. Слова сына показались ей бессердечными и клеветническими нападками, которые, по ее словам, могли привести к тому, что семья никогда не воссоединится и не сможет жить мирно и спокойно. Никто не понял, чем был вызван этот неожиданный поворот ее мыслей, потому что никто, конечно, не знал, что много лет назад ее и менеджера связывали пусть не особенно страстные, но долгие интимные отношения. И теперь она боялась, что в случае скандала об этом станет известно.

Манфред решил, что обвинения по адресу менеджера и его заместителя — особо хитрый трюк семьи Хельмута, задуманный с целью вытеснить его из дела. Он даже думал, что менеджер был заслан к нему, чтобы изобличить его, Манфреда, в непригодности к бизнесу. Ведь если бы менеджер в самом деле был обманщиком, он, Манфред, конечно, узнал бы об этом первым. Но поскольку ничего подобного он не знал, то решил хотя бы раз перепроверить все счета и выяснить, действительно ли этот парень нанес ему убытки.

Рудольф, чье стремление вывести всех на чистую воду на самом деле было вызвано беспокойством за свою долю наследства и антипатией к менеджеру, не мог понять, почему Манфред, к которому он отнесся так сочувственно и доброжелательно, так на него разозлился. Конечно, Рудольф с гораздо большим удовольствием прикарманил бы долю наследства Манфреда, но раз уж это невозможно, то пусть Манфред хотя бы толком распорядится состоянием. Рудольф учился менеджменту и мог бы дать дядюшке пару добрых советов.

Жена Хельмута сумела воспрепятствовать увольнению менеджера, объясняя это тем, что не стоит без нужды унижать Манфреда. Это вдохновило Манфреда, и он настоял на том, чтобы и бывший фальшивомонетчик, единственный близкий ему человек из прошлой жизни, остался его заместителем. Хельмут глубоко вздохнул и решил нанять еще одного бухгалтера, который по крайней мере оправдывал бы свою зарплату и смог компенсировать убытки.

Как-то поздно вечером, когда Хельмут и его жена ложились спать, он спросил: «А что, собственно, у тебя с этим менеджером?» Жена Хельмута ответила: «Ничего, что не было бы связано с делами фирмы».

Манфред в это время сидел с дружками за седьмой кружкой пива в своей старой пивной. Он заказал еще пива на всех и сказал: «Они никогда не дадут тебе забыть, кто ты есть, будь ты хоть десять раз их брат. И все только потому, что Хельмут тогда стоял ближе к двери, чем я. Иначе бы в тюрьме сидел он, а я был бы богатым». Когда кто-то из приятелей поддержал его: «Ты точно был бы еще богаче, кореш», — скупые слезы покатились из налитых кровью глаз Манфреда. «Но я бы все, все с ним поделил», — сказал он. «Ну, конечно», — ответили дружки и потупили глаза.

Spiegel, 1995, N 11

Ганс Хальтер

ВКУС СВОБОДЫ

Спустя семь лет после падения Берлинской стены разочарование новой Германией растет и на Востоке и на Западе. Вы получили свободу, но не знаете, как ею распорядиться, говорят одни. На что нам свобода, мы хотим равенства, говорят другие. В новой республике соединенных немцев не хватает не только денег. Не хватает смысла и взаимопонимания.

С какой стороны ни посмотреть на этого коротко стриженного коренастого человека, у него большой и квадратный череп и расплющенный нос. В самые ответственные моменты он выдвигает переднюю челюсть и рычит.

Поскольку у товарища Гюнтера Шабовски волевая осанка и мощный темперамент, а его сила — нападение, он был не последним членом Политбюро СЕПГ. 8 ноября 1989 новый генсек Эгон Кренц назначает его своей «саперной собакой». Новый пресс-секретарь ЦК должен направить недовольный народ ГДР в русло только что намеченной перестройки, при этом, по возможности не сходя с тропинки гласности и правды, не давать спуску своре наглых западных корреспондентов и одновременно незаметно уклоняться от всех опасностей, угрожающих жизни маленькой немецкой республики. Практически невыполнимые требования.

9 ноября 1989 года ровно в 18 часов 57 минут Шабовски наступил на мину. Она взорвала Берлинскую стену и стоила жизни Германской Демократической Республике.

«Итак, товарищи, — говорил тогда на международной пресс-конференции смертельно бледный и изможденный пресс-секретарь, — мы решили... сегодня... э-э... принять постановление, которое позволит каждому жителю ГДР... э-э... пересекать... э-э... пункты пограничного контроля ГДР...»

С какого момента? «Насколько мне известно... сейчас же, немедленно...» Будь здорова, СЕПГ. Пока, ГДР.

Так начинается ночь ночей, самая прекрасная после 7 мая 1945 года. Наконец-то свободны! Больше не заперты за Стеной и колючей проволокой, нет больше нацеленных автоматов Калашникова, овчарок и мин! Государственная власть потихоньку стушевывается, сначала становится вежливой, а потом вообще незаметной. На волне эйфории в брызгах шампанского побеждает братство. Все рады всем. Многие западные немцы в первый раз увидели восточного немца в его верном «Трабанте». Всем полагается «приветствие» в размере ста марок, даже детям.

После темных ноябрьских ночей 1989 года Германия уже больше так не сияла. Но радостная анархия (в буквальном понимании этого слова — безвластие) длится всего несколько дней. Скоро государственная власть оправилась. Снова появляются печати, система штрафов, правила выезда.

Если слово «революция» означает насильственный переход власти в государ-

стве, тогда бескровные волнения в ноябре 1989 года действительно были революцией. Тогда президент ФРГ Роман Херцог действительно был прав, когда в Париже в октябре 1995 года разъяснял французам, что «падение Бастилии 14 июля 1789 года и падение Берлинской стены 9 ноября 1989 года символизируют конец угнетения и несвободы».

Но новые жители ФРГ смотрят на это совсем иначе. Все опросы общественного мнения являют мрачную картину глубокого уныния. Трое из четырех восточных немцев твердо убеждены в том, что граждане Германии не равны перед законом, многие ощущают себя «гражданами второго сорта». Они не чувствуют себя защищенными законодательством или полицией. Каждый второй восточный немец считает, что преступник в объединенной Германии защищен лучше, чем обычный человек.

В то, что «демократия является лучшей формой государства для ФРГ», верят больше чем 70 процентов западных немцев и лишь 30 процентов восточных. Но хуже всего со свободой. В ходе опроса населения земли Бранденбург Центром изучения справедливости при Потсдамском университете, проведенного в 1995 году, выяснилось, что 60 процентов воспринимают свободу передвижений как абсолютное позитивное изменение, и только 11,5 процента новых граждан признают за таковое импортированное «свободно-демократическое государственное устройство» совокупно с Романом Херцогом и правами человека.

Чем отдаленнее во времени штурм Стены и само объединение, тем любезнее сердцу представляется ГДР. Когда восточных немцев спрашивают о том, как они воспринимают объединение, только 7 процентов вспоминают прекрасное ощущение «свободы», зато в три раза больше людей помнят свои опасения, связанные с социальной и профессиональной деградацией, с ухудшением уровня жизни и неуверенностью в будущем.

Стираются из памяти даже репрессии именем так называемой диктатуры пролетариата. Общественно-научный берлинский форум задал новым гражданам ФРГ один и тот же вопрос в 1990 и 1995 годах: «Что, по вашему мнению, было типично для ГДР?» Вердикт «тотальный контроль вплоть до мелочей» вынесли в 1990 году 73,4 процента опрошенных, в 1995-м — только 40.

Граждане новых федеральных земель в большинстве своем определяют свободу все еще иначе, чем немцы западнее границ бывших зон. Там американцы, англичане и французы в 1945 году навязали побежденным программу помощи.

Спустя двадцать лет это принесло плоды. С начала 70-х годов граждане ФРГ, как и их западные союзники, понимают под свободой прежде всего либеральные права каждого отдельного человека по отношению к государству, право на свободу слова и правовую государственность. Свобода индивидуума по отношению к государству считается высшей ценностью демократии.

На Востоке же выжило тоталитарное понимание свободы. Погибшее государство обещало своим верноподданным свободу только как отсутствие нищеты, безработицы и бездомности — такого рода заботу вместо свободы.

Стремление населения новых земель ФРГ к свободе, как показывают опросы общественного мнения, оставляет желать много лучшего — неудивительно,

если учесть многолетнюю опеку. На вопрос, какая свобода важнее всего, 13 процентов предпочли «свободу собраний и демонстраций», 15 процентов отдали свой голос «свободе свободного выбора разных газет», а 75 процентов граждан новых земель считают необыкновенно важной «свободу от финансового риска при болезни», этот пункт занимает прочное первое место при стремлении к свободе.

«Ограничение гражданских свобод кажется большинству восточнонемецкого населения приемлемой ценой, — комментируют эти цифры организаторы опроса, — если при этом снижается степень риска». Следовательно, «свобода от государственного контроля» лично важна только для каждого второго бывшего жителя ГДР, а «свобода выбора между политическими партиями» — только для каждого третьего. «Восточные немцы, — пишет газета «Нойес Дойчланд», — не хотят, чтобы у них отбирали ГДР, но и не хотят ее возврата».

Свободе предпочитают «равенство». «Жить в условиях свободы и беспрепятственно самовыражаться» стремятся только 35 процентов граждан (в 1990 году — 47 процентов). Поставленные перед выбором между свободой и равенством 47 процентов респондентов (в 1990 году — 41 процент) ответили, что им «важнее всего равенство, чтобы никто не был обойден и чтобы социальные различия не были так велики». У 77 процентов восточных немцев требование «больше равенства, меньше социальных различий» находит положительный отклик.

Новые граждане ФРГ считают, что в объединенной Германии чрезвычайно слабо развиты равенство, понимаемое как опека, а также социальная защита и гарантии. Дрезденский институт исследования тоталитаризма им. Ханны Арендт считает, что «необходимость самостоятельно решать важнейшие вопросы жизненного обеспечения стала в некоторых случаях чрезмерным требованием к индивидууму». Тому, кто социализировался в ГДР, рынок труда и жилья ФРГ представляется аквариумом с акулами.

После объединения на Востоке изменилось все, на Западе — только почтовые индексы. «Я постоянно совершаю ошибки, — говорит Ханс-Иоахим Маац из Халле, — я ничего уже не понимаю, у меня нет привычных ориентиров, все, что было раньше, или исчезло или обесценено». А ведь он психиатр, был в ГДР оппозиционером и вдруг снова ощущает «знакомое отвратительное чувство угнетения». Его вывод: «Мы новые побежденные верноподданные».

Маац «страдает от культурного шока», считает политолог Вольф Вагнер из Швабии, который с 1992 года преподает в Эрфурте во вновь созданном институте и уже накопил опыт с «весси», «осси» да и с самим собой.

Люди испытывают культурный шок, который предполагает десяток определенных психических реакций: стресс из-за того, что от человека требуют приспособляемости и связанных с ней поступков, страх потерять работу, статус и имущество, ощущение, что от тебя отворачиваются новые господа, непонимание собственной роли, ценностей и идентичности, негодование по поводу масштабов культурных различий, наконец, чувство бессилия, поскольку человек не в состоянии справиться с новой ситуацией.

С 1989 года на Запад переехали 1,6 миллиона восточных немцев — в основном, молодые, талантливые, работоспособные люди. Оставшиеся иногда иро-

нически называют себя, как и во времена ГДР, «дебильным остатком». Из них 29 процентов считают «ошибкой в деле восстановления Востока» то, что поступает «слишком мало финансовой помощи с Запада» — смелое утверждение, если учесть более тысячи миллиардов марок (западных), поступивших на Восток с момента объединения.

Распространенное неприятие гражданских свобод и тоска по равенству, гарантиям, защите от риска снова и снова стимулируются экономической нестабильностью. Ведь только верных госслужащих — полицейских, работников коммунальных служб, учителей и судебный персонал — пощадило капиталистическое землетрясение, они бесшумно вышли из рядов СЕПГ и сегодня прочно стоят на почве нового общественного порядка, получая зарплату служащих ФРГ.

Остальные же, а их большинство — это и руководящие кадры партии и государства, и простые рабочие, — ищут опору и надежный источник доходов. Только каждый четвертый восточный немец не поменял место работы после объединения. От последствий осенней революции 1989 года страдают прежде всего те, кто тогда вышел на улицы, протестуя против прогнившей системы и ее рассыпающихся старцев.

На шкале ценностей восточных немцев доминирует желание «покоя и порядка», к ним стремятся 55 процентов населения, гарантии же свободы самовыражения оказались еще ниже (4 процента), чем стабильные цены (10 процентов).

Ученые из Общественно-научного берлинского форума согласны в том, что различия между Востоком и Западом по отношению к важным ценностным ориентирам за последнее время углубились, как и «пропасть прежде всего в сфере менталитета», «критическое же отношение восточных немцев к объединенной Германии» усилилось и окрепло.

Куда это приведет, пока неясно. Оптимисты надеются на молодежь, поскольку только 8 процентов подрастающего поколения не видят будущего для Восточной Германии. Пессимисты опасаются, что согласия по вопросам свободы, равенства и демократии не удастся достичь в ближайшие десятилетия. Нужно еще радоваться, говорят они, если столь различные воззрения победит стремление жить в одном государстве, и пытаться решить конфликты типа «быть» и «иметь», коренящиеся в региональных различиях, цивилизованным путем.

Spiegel, 1996, N 45

Рихард фон Вайцзеккер

ТРУДНАЯ ПРАВДА

Отрывки из книги «Четыре эпохи»

Сегодня некоторые смотрят на время, предшествующее падению Стены, так, будто все развивалось по умному плану, в соответствии с твердой волей и поэтому якобы все можно было предвидеть. Подобный ретроспективный детерминизм обманчив. Несмотря на всю решимость Горбачева проводить реформы, разоружение, упрочить мир, никто, даже он сам, не мог в 1987 году предвидеть, к каким уступкам ему нужно быть готовым уже в 1990 году.

...Когда 9 ноября 1989 года после 23 часов открылись шлагбаумы в Берлине, выражениям радости не было конца. Берлинский бургомистр Момпе сказал 10 ноября перед ратушей в Шёнеберге: «Сегодня ночью немецкий народ был самым счастливым народом в мире».

Я хорошо помню несколько встреч в последующие дни в Берлине. Я шел по Глиникскому мосту. Он пересекает Хавель и, единственный, связывает Западный Берлин и Потсдам. Этот мост контролировался еще тщательнее, чем контрольно-пропускные пункты между секторами в городе. Мост могли использовать только четыре державы. Именно здесь происходили знаменитые обмены многочисленными шпионами между обеими сторонами. В их числе был сбитый Советским Союзом американский летчик Гарри Пауэрс. Но этой же дорогой шел к свободе и мужественный советский диссидент Натан Щаранский.

В центре города я вышел на Потсдамскую площадь. Это был еще огромный пустырь, охраняемый с обеих сторон. Без сопровождения, с западной стороны я преодолел расстояние в двести метров и перешел площадь, двигаясь по направлению к бараку милиционеров. Что теперь будет? Дежурная команда заметила меня и рассматривала теперь в бинокль. От группы отделился ее командир, подполковник, подошел ко мне, по форме приветствовал меня и спокойно сказал: «Господин президент, докладываю: никаких чрезвычайных происшествий». Мы поздоровались, как будто наша встреча была самым обычным делом на свете, хотя это-то как раз и было происшествие, чрезвычайнее которого просто не бывает.

На третий день после открытия Стены я был на воскресной службе в храме Поминовения. Было очень много людей как с Востока, так и с Запада. Мой епископ Мартин Крузе, с которым я очень тесно связан, просил меня в конце службы сказать слово пастве.

Это была беспомощная смесь из проповеди дилетанта и приветствия всем берлинцам. Я ссылался на слова Послания апостола Павла к Галатам, которые после Церковного съезда приросли мне к сердцу: «Итак стойте в свободе, которую даровал нам Христос, и не подвергайтесь опять игу рабства... К свободе призваны вы, братия, только бы свобода ваша не была поводом к *угождению* плоти; но любовью служите друг другу». Произнося эти слова, я имел в виду не в последнюю очередь нас, с Запада. От нас зависело, отворим ли мы широко наши двери и сердца или ввалимся в дом и объявим свои суждения

и критерии единственно верными. Нужны были не высокие слова, а помощь. «Никто из нас не знал этого раньше — никто не знает, как будет дальше, — говорил я тогда. — Народ указывает дорогу политике. Если политика — это дело людей, тогда она действует во имя свободы, которую требуют люди, но вместе с тем и во имя ответственности, без которой свобода становится хаосом. Ответственность означает солидарность людей, в которой осуществляется свобода — любовь, как говорим мы, христиане. Будем же стоять в свободе». Впервые прозвучал призыв нового времени: кто хочет объединиться, должен учиться делиться.

Перед храмом было столпотворение. Невозможно было разделить людей на восточных и западных. Никто этого и не хотел. Все давили друг друга и оберегали друг друга от давки. Никто не хотел идти домой. Все были готовы делиться...

С самого начала было ясно, что для объединения нужны будут громадные финансовые средства с Запада. Где их взять? Гельмут Шмидт призвал немцев к напряжению, так же, как в свое время Черчилль в своей речи о «крови, поте и слезах». Не единожды, не только 3 октября 1990 года, обращаясь в Берлине к Бундестагу и Бундесрату, я взывал к власть предержащим: «Сегодня часто можно услышать, что ни у кого ничего нельзя отбирать, что речь идет только о распределении доходов. Это красивые слова из области маркетинга современных политических отношений. При трезвом рассмотрении это, однако, означает не что иное, как отсрочку распределения. Для многих человеческих судеб оно может слишком запоздать. Все рассуждения ведут к одному выводу: объединиться — значит учиться делиться».

На ранней стадии объединения подавляющее большинство немцев с Запада были готовы к настоящим жертвам. Со всех концов слышались призывы к этому. И эти призывы имели большой резонанс. Не было другого — своевременного четкого сигнала от политического руководства, которое не заявило, когда это было необходимо: объединение, это историческое событие, нужно дополнить вкладом Запада, соответствующим масштабам происходящего. Руководство не заявило, что этот вклад не может и не должен быть оплачен из прибылей или посредством гигантского бюджетного дефицита. Причины этого очевидны. Нельзя было обременять западногерманское население перед выборами 1990 года. Чувство солидарности было, но оно оказалось невостребованным...

Чтобы справиться с настоящим, на повестке дня появилась другая тема: как нам справиться с прошлым? Разъединяет или объединяет нас его бремя? Это одна из проблем, решить которые очень сложно.

Когда после второй мировой войны страна разделилась, в обоих государствах пытались ответить на вопрос о нездоровом духе и несправедливости национал-социализма. Но цели при этом ставились совершенно разные. В результате за последние десятилетия появились две совершенно разделенные главы истории.

Прибавившая в весе старая Федеративная Республика во имя объединения стремится сохранить и развивать далее свою, знакомую ей историю. Ей желательно, чтобы история ГДР этому не мешала. Но именно история ГДР ставит острые вопросы. Но относятся ли эти вопросы только к восточной части? Не-

ужели история так и останется ополовиненной? Может ли в таком случае произойти объединение? Вряд ли. Разумеется, Запад весьма опосредованно принимал участие в развитии Востока. Но реальность не позволяет ему просто отстраниться от наследства ГДР, объявить себя как бы «незатронутым» судьбой другого. Обе доли наследства едины. Мы можем стать едиными только в случае, если объединимся и в понимании прошлого.

Richard von Wiezsacker. Vier Zeiten. Siedler Verlag, 1997.

Барбара Зупп

РАЗВЕ НЕ ВСЕ ПОЮТ ОДНО И ТО ЖЕ?

Молодой человек возвращается с гулянки домой. Его тошнит. Он смотрится в зеркало и видит кровь на лице и руках. Его мать говорит: «Легавые приходили». Он умывается, надевает свежую рубашку, берет велосипед и едет в участок сдаваться.

Тому минуло уже четырнадцать лет. Почти половину своей жизни тридцатипятилетний Вилли провел в бранденбургской тюрьме по обвинению в убийстве — семь лет до объединения и семь лет после.

Всего пятьсот метров, да что там — пара шагов, отделяли его от капитализма — и семь лет. Только теперь перед ним рушится Стена. Только теперь его выпускают на свободу.

Он попрощался с сокамерниками — с Молчуном и с Юннатом, который после объединения держал в камере рыбок и птичек. Быстренько продал игровой компьютер «Нинтендо» и забрал свои деньги — ровно 1700 марок скопилось на его счете за четырнадцать лет работы на кухне. И прошел мимо привратника через наружную дверь.

«Ты должен ехать по первому маршруту», — сказал главный, но Вилли уже давно это узнал. В двухстах метрах правее тюрьмы остановка трамвая. Важно нажать с внешней стороны вагона на красную кнопку. Иначе дверь не откроется, и трамвай поедет дальше, и ты будешь там стоять и материться. Но он старается. Он не хочет быть таким же, как те, кто тычется в родной стране, как слепой котенок.

Заключенный Вилли — один из последних, кто стартует в объединенной Германии. Он один из почти двухсот заключенных со времен ГДР, что еще сидят в восточногерманских тюрьмах. Это заключенные с долгими сроками, они пропустили падение Стены и теперь должны обвыкаться в чужой стране. Они должны «соблюдать социальную ответственность», как того хочет закон об отбытии наказания. Они «кувырком вваливаются в рыночную экономику», как говорит боннский криминолог Габриэла Кавамура, в двойную свободу. Или в двойной вакуум.

Когда зимой 1991 года Вилли первый раз ненадолго мог выйти на свободу, он купил себе тогда сиреневую ветровку. Пообедал с воспитателем в хорошем ресторане «Картофельные жучки». Потом хотел купить компакт-диск с рож-

дественскими песнями. И вдруг оказался в помещении, которое сверху донизу было набито компакт-дисками с рождественскими песнями. Он ничего не мог понять. «Что же это такое? — спросил он тогда. — Разве не все поют одно и то же?»

Это все уже история, это было уже давно. Он сам усмехается, когда вспоминает, каким наивным был тогда. С тех пор прошло больше пяти лет, и Вилли более чем достаточно изучил объединенную Германию — по телевизору. Для него самым важным в объединении был не переезд из камеры на двенадцать человек в камеру на троих, не более вежливый тон охраны, не еда, которая стала немножко лучше, и не канарейки, которые теперь верещали в камере. Самым важным были телепрограммы АРД и РТЛ.

Как когда-то сограждане при социализме, так и теперь Вилли и его товарищи набирались капитализма с экрана и думали, что знают, как он работает.

Все знали, что можно купить на воле. Время от времени приходили посылки с красивыми вещами. Иногда, по мере того как близилось освобождение, можно было самому выйти на волю и по ту сторону Стены потратить немножко денег: тюрьму после объединения они воспринимали как продолжение ГДР другими средствами.

Плохими новостями с воли, понятное дело, они интересовались меньше. Таким образом, эти оставшиеся гэдээровские заключенные были, кажется, последними, кто еще думал, что объединенная Германия состоит из цветущих полей.

Сегодня Вилли бродит по улицам своего города с расстроенными нервами и недобрыми предчувствиями — свободный человек. Он родился в этом месте под Берлином, и часть его семьи все еще живет здесь — мать и два брата. У одного дела идут отлично, он женат, у него есть дети, работа и вполне буржуазное существование. Другой время от времени надирается, чтобы понять смысл жизни.

Такой, как он, должен быть все время настороже, думает Вилли. Он не должен выдать себя, он должен быстро понять, как себя вести сегодня в этой стране, если он ошибется, его спросят: с чего это? И тогда ему придется объяснять, где он провел долгие четырнадцать лет.

Нет, он должен стать приличным гражданином, который неукоснительно придерживается всех правил. Если он хочет перейти улицу, он нажимает кнопку пешеходного светофора, даже если нигде нет машины. И долго и терпеливо ждет зеленого света.

Он был «рабочим бродягой», одним из тех, кого в принципе не должно было быть в стране социалистических людей — он был тем, кто ждал от жизни не больше, чем иногда приличной выпивки.

Ему был двадцать один год, когда он спьяну вместе с дружком изнасиловал женщину. Женщина хотела идти в полицию. «Мы ее убьем», — сказал дружок. И Вилли, так и не протрезвев, поддался. «И мы ее... того... задавили». Потом, уже полутрезвый, он пришел домой, и мать сказала: «Легавые приходили». И он отправился в полицию.

Он не жертва политической юстиции ГДР, он совершил обычное преступление. Но наказание было строже, чем в ФРГ, это в ГДР нормально. В ГДР преступник не просто отдельный человек, который взял да совершил преступление. Одновременно он досадное доказательство тому, что теория и практика опять расходятся. В принципе преступность при развитом социализме должна была постоянно сокращаться и затем совершенно исчезнуть. Но она этого не делала.

Во всяком случае, Вилли, «рабочий бродяга» и убийца, не мог рассчитывать на снисхождение. Потсдамский окружной суд влепил ему «пожизненно».

Сегодня он стал, по его словам, другим человеком: «Спокойнее. Взрослее».

И теперь ему интересно, годится ли это новое государство для мирных людей.

Во времена ГДР его «возвращение в общество» было бы «задачей всего общества». Он бы пошел в «Совет города» и получил бы квартиру, работу и «крестного отца» в новом коллективе. С одной стороны, это орган контроля. С другой стороны, это был бы кто-то, кто чувствовал бы свою ответственность за новичка — если бы он сорвался, вломили бы и «крестному». А сегодня?

Сырое зимнее утро, капитальное здание недалеко от улицы Бандамм, оно смотрится так, как будто его наспех кто-то вставил в пейзаж. Биржа труда. Вилли очень терпеливо сидит в приемной со своими бумагами на коленях. Его номер 135. Он хочет стать поваром или помощником повара или кем-нибудь в этом роде, он занимался этим долгие годы.

Рассеяннный свет падает сквозь окно. В приемной примерно тридцать человек, у них, правда, не столько татуировок, как у заключенных в той тюрьме, где сидел Вилли, но они и не более счастливы. Возможно, он хочет начать новую жизнь, но 16 миллионов бывших граждан ГДР пробуют сделать это уже семь лет кряду — и некоторые из них сидят в этой комнате как конкуренты. И вот он сидит с документами на коленях и все еще хочет быть оптимистом. Но в этих документах его биография. Проклятая биография.

Ничего не скажешь, чиновник расспрашивает его вежливо, по-доброму пытается объяснить, что без специального образования его никто не возьмет на работу поваром. Вероятно, ему смогут предложить курсы по подготовке работников кухни. Он должен туда позвонить, в одну христианскую организацию, недалеко от Берлина.

Раньше, в обществе ГДР, а тем более в тюрьме работа была обязанностью. Сегодня она стала дефицитным добром, почти привилегией. Это обстоятельство Вилли осознает с трудом.

Почти двести бранденбуржцев, бывших заключенных ГДР, хотят обязательно найти работу. Им довольно долго вдалбливали, что человек, который не работает, ничего не стоит. Но то, что рабочая сила стала сегодня трудно сбываемым товаром, для них до сих пор непонятный принцип. Уж государство-то, думают они, позаботится о работе для каждого. Они испытывают шок, когда ничего подобного не происходит. И тогда до них доходит — каждый пробивается в одиночку. На Западе это называется ресоциализацией.

Вилли положил бумажку с телефоном в карман. Он доволен: да, сейчас он туда позвонит, сейчас же, немедленно. Чего ему беспокоиться? Чиновник ведь сказал, что это как раз для него. Он ведь знает, что говорит. Или нет?

Они сидят в побеленной чердачной комнатке социальной службы, и ее сотрудник, занимающийся бывшими заключенными, освобожденными условно, говорит, что все будет хорошо. Он наверняка получит работу. А жилье у него уже есть. Помогла мать — через одно строительное общество, — и вскоре он въедет в недорогую конуру. Мать хочет ему помочь, конечно, а кроме того, ей стыдно. Перед соседями. Они ведь всё про него знают и всё помнят.

Пытаться в этом маленьком городе найти свое место в новой Германии, может, не очень правильно. Но где же еще? Здесь по крайней мере мать может объяснить ему, где найти зубного врача, сколько стоит мука и как прожить на 700 марок пособия по безработице. Перед чужими ему постоянно надо делать вид, что он все это знает.

Вилли ходит по улицам осторожно, как будто движется не по родной земле, а по все более чуждому пространству. А вечером ему еще надо в жилищный комитет. На тихой улочке Вилли вдруг останавливается. «Слишком опасно, — произносит он. — Везде хулиганы». Немного странно, что это говорит такой человек, как Вилли, странно, что он кого-то боится. Но вряд ли это страх того, что кто-нибудь приставит нож к его горлу. Скорее его беспокоит собственная неуверенность, неспособность понять поведение других людей.

Он не в состоянии оценить, что другие хотят от него. Бюрократы, вроде того чиновника на бирже труда, вдруг стали такими милыми. Но поможет ли это ему? Многие стали вежливее — продавщицы, официанты, полицейские. Но неизвестно, всерьез ли они это.
Он не рассчитывал на то, что на воле, на свободе, где сейчас ведь все есть, борьба за деньги и блага стала такой жестокой. Он видит себя в окружении бандитов, и они ничуть не лучше, чем в тюряге.
Скоро у него будет квартира, не роскошные апартаменты в блочном доме с ванной и центральным отоплением, а две комнаты в старом доме без ванной и с туалетом на лестнице. Там он будет сидеть на своем диване, курить, смотреть телевизор, один, впервые за последние четырнадцать лет. А утром идти на работу. Может быть.
Сотрудники христианской организации, которые во время первого разговора были так вежливы, отфутболили его. Бывший заключенный Вилли изо всех сил трудится над тем, чтобы считать это нормальным. И не думать, что ему отказали из-за того, что он убийца.

Spiegel, 1997, N 7

Иоахим Гаук, Франк Касторф

«БОЖЕ, БУДЬ КО МНЕ НЕСПРАВЕДЛИВ!»

Главный режиссер театра «Берлинер Фольксбюне» Франк Касторф слыл в ГДР «осквернителем классики» и критиком режима. Пастор Иоахим Гаук был одним из основателей «гражданского движения» в ГДР, сегодня он возглавляет так называемое «ведомство Гаука», разбирающее и предоставляющее пострадавшим архивы Штази — Министерства госбезопасности ГДР.

Корр. Господин Касторф, ваш театральный проект, посвященный годовщине объединения, называется «Свобода не обогащает». Получается так, что обогащает несвобода?
Франк Касторф. Да, я думаю, что в системе коллективного тоталитаризма, в которой мы выросли, можно было намного быстрее найти себя, а вместе с тем и свою свободу, чем в обществе, которое в принципе покоится только на ложно понятом индивидуализме и проклинает все, что связано с коллективом.
Иоахим Гаук. Вероятно, вы иначе представляли себе свободу.
Франк Касторф. Я ее вообще себе не представлял. Я не работал активно на погибель той системы. И не ощущал себя несвободным.
Корр. А вы себя чувствовали несвободным в ГДР, господин Гаук?
Иоахим Гаук. Нет, потому что я не хотел чувствовать себя несвободным. Но я был несвободен. И Касторф, разумеется, тоже был несвободен. Но если ты каждый день говоришь себе: «Я раб, я раб», — тогда толком нельзя жить. Я никогда не принимал той системы. И тем не менее есть тайный смысл в том, что я научился думать и верить именно при той системе. Моя вера была бы другой, если бы я вырос в прекрасном городе Любеке. Она не имела бы той глубины, она была бы совсем иной. И стихи, появившиеся, когда подавляли свободу, представляются мне глубже тех, что возникли в эпоху свободы. Мно-

гие воспринимают как потерю тот факт, что того соглашения с государством, той связи больше не существует.

Франк Касторф. ГДР была мне чужда из-за ее давящего депрессивного мелкого мещанства. Поскольку я вырос в мелкобуржуазной атмосфере, мне казалось, что не нужно возвращаться к такому обществу. У нас никогда не было царства свободы. Сейчас я живу в царстве необходимости. У меня все есть, я могу свободно передвигаться. Человек стал продавцом ярких товаров, не больше. Человек чувствует себя ненужным, а не свободным.

Иоахим Гаук. Возможно, ощущение постоянной угрозы делало нас лучше. По крайней мере нас — священников и людей культуры, если позволено причислить нас к культуре меньшинства. Но большинство людей жизнь в состоянии постоянной угрозы делает больными. Некоторых она делает светлыми, некоторых она делает великими. Некоторых она даже делает святыми и мучениками. Но массу она делает больной. И в большей степени, чем демократия.

Франк Касторф. Угроза, ну да, в действительности в ГДР это была «холодная игра», как «холодная война». Не знаю, может, один процент населения и оказывал сопротивление. Но точно не больше. Ведь работа как таковая в ГДР отличалась тем, что мы философствовали о феномене работы. Все знали, что никто не работает. Все знали, как себя при этом вести. Шли на первомайскую демонстрацию и исчезали в первой же станции метро. Все знали, что наш король голый. Никто этого не говорил. Были считанные «дети», которые еще до осени 1989 года говорили, что король-то наш совсем голый. И подобный цинизм, подобный опыт взаимоотношений с повседневностью, с политикой, с утопиями, которые прекрасны, но несбыточны, эта лживость не остались без влияния на многих восточных немцев. Этот опыт помогает и сегодня смотреть на новый мир и не теряться в нем, получать какие-то другие дивиденды со свободы. И если раньше по чему-то тосковали, то по «Вулворту»[1].

Иоахим Гаук. Чепуха. Это прямо донос. Тоска была всегда по свободе, по каким-то переменам. Когда мы начинали, мы не думали о «Вулворте», мы думали о Штази и о райкомах СЕПГ. Мы не хотели быть так о-граничены — без визы на Гавайи. Никто не рисовал «БМВ» на плакатах протеста, мы рисовали на них Хонеккера, одетого в тюремную одежду, и мы скандировали: «Сотрудников Штази — на производство». И лозунги типа «Мы — единый народ» были чудесным возвращением к тому, что придумали французы во время своей революции: свобода вероятна тогда, когда имеется реальная возможность стать свободным.

Франк Касторф. Я без особого удовольствия слышу слово «революция». Точнее, мне становится не по себе, когда я вспоминаю своих соотечественников в качестве революционеров. Это ведь были люди с сознанием североамериканских штрейкбрехеров, и они-то лежали в венгерском лесочке[2] и скулили по-саксонски: «Мы никогда больше не будем неполноценными. Свобода, Хельмут, Хельмут». У меня тогда уже был паспорт, я был со своей подругой на острове Мальорка, слушал все это по телевизору и думал: «С ними у меня нет ничего общего».

Иоахим Гаук. Тот, кто сидит на Мальорке, не имеет права жаловаться на тех, кто хочет туда же вслед за ним.

Франк Касторф. У каждого есть право поехать на Мальорку, но ведь это не имеет ничего общего со свободой.

Иоахим Гаук. Свобода творит неравенство. И потому она страшит. Так было от века. Когда появилась свобода, кто-то стал счастлив, а кто-то испугался. Почему сегодня должно быть иначе, особенно в этой стране, где повиновение всегда было так похвально? У нас действительно очень прочная традиция повиновения и очень хрупкая традиция свободы. Поэтому обретению свободы

сопутствует страх. Ужасно то, что даже люди, прежде обладавшие мужеством, те, кто восстал в 89-м, сегодня впадают в обморочное состояние. Думают, что удобнее плакаться и еще громче плакаться, тогда те, кто на Западе несчастен и богат, похлопают тебя по плечу.

Франк Касторф. Это все от той семейственной мелкобуржуазной традиции, от тоталитарных структур, которые характеризовали это общество даже в редкие демократические фазы до 1933 года. Все как раз иначе, чем во Франции, где демократическая культура включает в себя как повиновение, так и революцию.

Иоахим Гаук. Для меня свобода вполне реальна. Это не царство небесное, но свобода, которую вполне можно испытать. Ты можешь писать и говорить. Правительство уходит, когда его переизбирают. Ты можешь даже пожаловаться на государство. Существует распределение власти. Боже, у нас на Востоке не было этого с 1933 года! Да я просто не могу проповедовать ощущение конца времен, какое испытывают старые западные немцы.

Франк Касторф. Что касается репрессий, то я вижу их в этом обществе и в так называемом социалистическом обществе ГДР. Я не выпускаю из рук собственную инициативу ни здесь, ни там. Подобный радикальный эгоизм мыслим в обществе только тогда, когда он становится частью системы, где все продается. А это я умею делать достаточно хорошо. Но я не стал бы путать это со свободой. У этого общества нет склонности к утопизму, который бы заглядывал в завтрашний день. Этому обществу не хватает религиозного или, если угодно, идеологического элемента. Если религиозный человек, как вы, начинает заниматься повседневной политикой, это ведь равноценно потере индивидуальной свободы.

Иоахим Гаук. Я счастлив, что мои внуки имеют возможность расти в Гамбурге, Любеке и Бремене, а не у меня в Ростоке, в школе имени Маргот Хонеккер. Это решающее завоевание свободы с точки зрения как индивидуума, так и общества.

Франк Касторф. Многие оказались предоставлены самим себе и мечтают о верховном отце, будь то Хонеккер или кто-нибудь еще. Это тоска по патриархальным отношениям. Многие несут тоталитаризм в себе. Я тоже, поэтому у меня в кабинете на стене висит портрет Сталина. Каждый из нас входит в противоречие с системой. Я знаю, сколько во мне тоталитарного и как я его ежедневно практикую.

Человек один, человек анонимен. У человека что-то получается или не получается. И многие здесь не справляются с этой новой свободой свободно передвигаться, организовывать свой успех. Отсюда рождается тоска по тоталитаризму, тоска по врагу, которому можно показать кузькину мать. Этого врага больше нет.

Иоахим Гаук. Есть. «Весси». Это же работает.

Франк Касторф. Но уже в другом смысле. Существует то, что можно прочитать на стенах домов: «Я ненавижу, не-на-ви-жу». Никто уже не знает, кого. Утрачена цель, образ врага. И эта ненависть, возможно, последнее чувство, которое осталось.

Иоахим Гаук. Речь идет о наших глубоко укоренившихся свойствах. Есть определенный тип людей, которые каждый день творят молитву: «Боже мой, сохрани мне мое несчастье и будь ко мне несправедлив, чтобы у меня были основания чувствовать себя несчастным и плакаться». Мы не стремились к такому мироощущению. Оно годами прорастало, взращенное несвободой. Мы никак не отважимся попробовать свои силы в состоянии свободы.

Франк Касторф. Попробовать свои силы? Где? Как? Разве вообще у немецкой политики есть своя тема? Нужно только радоваться, когда приезжает какой-

нибудь Гоулдхейген[3] со своей неподражаемой североамериканской фонтанирующей болтливостью. Тогда хоть о чем-нибудь начинают говорить — в принципе об одной очень простой вещи. Немец виноват, и виноват всегда и во всем. Чудесно! У этой страны нет фантазии. По-моему, замечательно, когда многие могут всерьез заняться политикой. Но нового типа политика я не вижу. Я вижу профсоюзных кассиров и социал-демократического велосипедиста, который уже не носит бороды, но я не вижу социал-демократической партии. Она ни слова не говорит о том, как люди должны жить вместе.

Иоахим Гаук. Обратимся не к большой политике, посмотрим на наши детские сады, школы, советы представителей рабочих на предприятиях. Тогда мы увидим, что это государство означает не только капитал и рыночные механизмы. Оно приняло и приданое Французской революции, где не только определенные классы и слои, как при социализме и абсолютизме, но где каждый человек приглашен к соучастию. И, по-моему, грешно забывать об этой большей доле соучастия. Это грех перед духом демократии.

Франк Касторф. Но я вижу, что человек очень одинок, функционируют только семейные связи, объединения, состоящие из единиц. Я считаю, что если сталкиваются две психологические школы, они просто обязаны создать нечто новое. А мы этого не делаем. Я имею в виду Западную и Восточную Европу. Мы не хотим признать, что Восточная Европа драматически меняется и что мы столкнемся с этой истерической смесью из XIX века, то есть отсутствия демократии, из североамериканского духа потребительства XX века и технологий XXI века. Политику можно сдавать в музей, больше некуда.

Иоахим Гаук. Я благодарен западным немцам за то, что они не оставили нас наедине с восточными немцами. Они пережили этапный 68-й год, который изменил нацию. В 68-м мне казалось ерундой многое, что происходило в западногерманских университетах, потому что для меня этот год ознаменовался прежде всего событиями в Праге. Что они там веселятся у себя на Западе, думал я. Они хотели социализма, и мне это казалось крайне странным. То есть я не мог воспринимать это всерьез. Но сегодня я знаю, что в стране повиновения это было замечательно.

Франк Касторф. Я понимаю вас, но если присмотреться, всем важно только собственное выживание. Так организованы и страшно демократические профсоюзы. Они больше не интересуются тем, как функционирует общество, они только оберегают наличность своего имущества. Я вижу великую, великую немощь в этом обществе. И я вижу в нем большую несвободу.

Корр. Откуда она, эта несвобода? Кто ее предписал?

Франк Касторф. Она таится в людях еще со времен «третьего рейха» и ГДР и постоянно воспроизводится благодаря семейным и общественным структурам. А терпимость — это только маска.

Иоахим Гаук. Имея в виду сорокалетнее развитие демократии на Западе, «осси» думает при входе в демократию: а вот сейчас я въезжаю в страну, где гражданское мужество падает, как вода с гор. На деле мы этого не ощущаем. Вы, господин Касторф, так же, как и я, всего-навсего тоскуете по совершенному святому миру.

Франк Касторф. То, что я делаю, это последнее госсоциалистическое исключение. Сегодня финансируется наш неуспех. Все равно, сколько человек приходит в театр или нет. Я живу в эпоху, когда делаю слепки с реальности и не знаю, кому это вообще еще нужно. Единственное, что остается, это вселять в людей мужество для, скажем, способности оказывать сопротивление. Я не имею в виду оппозиционность — я только о том, что каждый, даже если он работает в Дрезденском банке или на телеканале РТЛ, должен быть свободен и мужествен.

Иоахим Гаук. Так это замечательно.

Франк Касторф. Но для меня недостаточно.

Иоахим Гаук. Я больше не хожу в театр, чтобы выпростать мою потребность в омерзении. Некоторым «весси» это нужно. Мне нужно учиться другому. Я люблю джаз и Баха, я люблю Хайнера Мюллера, когда он говорит: «Когда я пишу стихи, я умнее, чем когда привожу аргументы».

Франк Касторф. Я не уверен, что в вашем случае утрата религиозного чувства в пользу политически-повседневного действительно приобретение.

Иоахим Гаук. Ах, знаете ли, раньше у меня была лучшая профессия. Верить для меня и сейчас важно. Мне нужна сила, которую дает вера. Но в политике я научился, что определяющими могут стать не последние истины или авторитеты. В политическом пространстве нужно выбить то, что хорошо и полезно для большинства.

Франк Касторф. Я не зол на всех сексотов, которые кишели вокруг меня. Их отчеты могли бы быть для меня намного более чреваты.

Иоахим Гаук. Но вы не заходите так далеко, вы не жалеете, что сами не были сексотом?

Франк Касторф. Я не знаю, почему меня не вербовали. Но я с удовольствием служил в Национальной народной армии.

Корр. Поэтому вы называете свой театр броненосцем?

Франк Касторф. Это властная структура на двести восемьдесят человек. Тут можно научиться, как поставить власть, как власть защитить и как власть уничтожить.

Корр. Таким образом, падение Стены предоставило вам возможность немножко поиграть в Сталина? Как вы провели день 9 ноября?

Франк Касторф. Я сидел в Карл-Маркс-Штадте в театральной столовой и разговаривал с Петером Брашем. И вдруг пронеслось, что границы открыты. Мы выпили пива, потом еще пива, потом еще и еще. Посидели там, а через два дня поехали в Берлин. Было похоже на первый вечер карнавала, полно мусора, границы открыты.

Корр. А вы, господин Гаук, где были вы 9 ноября?

Иоахим Гаук. Это типичный вопрос «весси». Для нас намного важнее 9 октября, день демонстрации в Лейпциге. 9 ноября в Ростоке состоялась демонстрация, как каждый четверг. И поскольку полицейские уже поняли, что мы что-то собой представляем и что с нами нужно быть вежливыми, поздно ночью симпатичный лейтенант вышел из машины и сказал: «Господин Гаук, по радио только что объявили, что в Берлине открыли Стену. Этого ведь не может быть, нет». Я ответил: «Нет, этого не может быть. Выполняйте вашу работу дальше, а мы будем выполнять свою. А потом посмотрим, что получится из демократии».

Spiegel, 1996, N 45

[1] *Американская сеть дешевых магазинов.* — Здесь и далее прим. переводчика.

[2] *Многие граждане ГДР ехали в Венгрию, к тому моменту уже открывшую свои границы, чтобы оттуда пробраться на Запад.*

[3] *Дэниел Гоулдхейген — американский историк, выпустивший недавно книгу «Добровольные палачи Гитлера», один из постулатов которой заключается в том, что национал-социализм не случайно возник именно в Германии, в основе этого тезиса — этническая ментальность. Книга вызвала много споров в ФРГ.*

Клаус Хартунг

ЧТО ЗАПАД НЕ ВИДИТ НА ВОСТОКЕ

Размышления в День объединения

Пора бросить взгляд назад на annus mirabilis[1], на легенду счастья мирной революции. Но пора кинуть и озабоченный взгляд на Восток. Большинство все еще думают, что объединение — это процесс, который происходит на Востоке и должен оплачиваться Западом.

Западный подход был рожден сытым прошлым Западной Германии; он ищет интеграции, справедливого распределения, социального равенства. Явленный ему вид восточной разрухи за прошедшие годы не изменился: все та же расколотая страна, промышленность, залежавшаяся под паром, все тот же немецкий mezzogiorno[2]. Восток остается объектом социального неблагополучия. «Все-еще-не-до-конца-объединение», как оно представлялось, ибо объединение в Германии можно себе представить только как равенство жизненного уровня.

Такую точку зрения подверждают факты, статистика, жизненные истории. Горизонт проблем мрачен. Каковы же исторические масштабы и критерии провала? Во всяком случае, те критерии, которые первыми приходят в голову, не годятся. Не годятся и аналогии с развитием стран Восточной Европы. Ведь поляки и чехи с завистью смотрят на своих немецких собратьев по бывшему социалистическому лагерю. Нельзя также сравнивать ситуацию с исходной позицией — банкротством командной экономики ГДР.

Тем не менее мы привыкли к картине социальной катастрофы, которая, как лавина в замедленной съемке, надвигается с Востока. Премьер-министры Бранденбурга и Саксонии-Ангальта регулярно предупреждают о грозящих беспорядках. С момента объединения постоянно повторяются попытки вновь организовать демонстрации по понедельникам — на сей раз с социальными лозунгами. Существует и «Эрфуртская декларация». Но если присмотреться внимательнее, оказывается, что тревожные выкрики премьер-министров связаны с переговорами о денежных переводах. Восток занят вовсе не организацией социальных беспорядков, он проводит чрезвычайно эффективную политику в собственных интересах.

Образ Восточной Германии в сценарии катастрофы — это образ жертвы объединения. В стране, которая ощущает себя страной преступников, роль жертвы может быть выгодной. Но не стимулирует интерес к действительности и к личности. Статус жертвы стушевывает личностные особенности и личные поступки.

Тот факт, что восточногерманские политики способствуют созданию образа жертвы, вполне в духе запутанных германо-германских отношений. На Востоке известно, как для защиты наличности социального имущества Западу нужно, чтобы на Востоке существовала угроза этой наличности. Сохранение социального статус-кво узаконивается как раз благодаря тому, что ему угрожает Восток.

Но поскольку Запад подозревает, что образ жертвы — Востока — несколько туманен и не отражает действительности, растет потребность услышать истин-

ный голос Востока. Литературные опусы с «родины ГДР» воспринимают как этнологические документы, даже если они не более чем ретроспективное воспевание социалистических будней. Запад тактично не задает вопросов о коллаборационизме с диктатурой. Таким образом «аутентичный Восток» оказывается не чем иным, как западной проекцией, которая Востоком же и обслуживается.

Итак, распря Востока с Западом продолжается. Это не бремя, не угроза единству, а живая реальность. Диалог ведется странным и запутанным образом. Речь идет не о том, как западный немец обращается с восточным немцем — деликатно или высокомерно. Диалог «Запад — Восток» обусловлен прежде всего политической и общественной действительностью самого Востока. Мощные исторические изменения на Востоке остаются незамеченными. С государственным объединением история Восточной Германии не закончилась. Она только начинается. Развал социалистического общества не означает простого выворачивания наизнанку всех институтов и правовой системы. Это радикальный процесс, который смял и опрокинул привычный язык, психологию, самовосприятие людей. Каждый западный немец, который впервые работает в Восточной Германии, с удивлением понимает, что восточные немцы уже лучше ориентируются в правовых вопросах, в проблемах страхования, в налогах.

За этим стоит не только воспитанная историей способность к обучению, которую западный немец вряд ли способен себе представить. Это настоящее достижение восточных немцев уже хотя бы потому, что правовые структуры Запада усваиваются не так легко, как инструкция по эксплуатации видеомагнитофона (которая тоже не столь проста). Сложная дискуссия о законодательстве и правовом государстве образует одну из невидимых фронтовых линий в восточногерманском конфликте «Восток — Запад». Речь идет о противоречии между тотальной властью законов и требованиями, чтобы право являлось только защитой интересов граждан.

Решающим для существования восточных немцев было разложение социума ГДР. Поскольку структуры государственного осчастливливания сверху были разрушены, вопрос об ответственности индивидуума встал особенно остро. Трудный мученический путь к ответственному публичному существованию практически не интересовал Запад.

Восточная Германия необратимо идет по пути модернизации. Усвоение демократических правил игры и институтов вовсе не означает простого повторения того, что мы имеем в Западной Германии. Восток отличается более мобильным менеджментом и более быстрым реагированием, чем Запад. Но ставший столь любезным образ восточной катастрофы заставляет всего этого не замечать.

В Восточной Германии идет культурная война. Спорят о западных ценностях; западногерманские интеллектуалы хранят гробовое молчание. Эта война разделяет друзей, семьи и партии. Речь идет при этом прежде всего о конфликте между свободой и равенством. Восточные немцы родом из контролируемой государством культуры уравниловки, где слесарь и профессор медицины жили на одной площадке панельного дома. Уничтожение этого «равенства маленьких людей», осознание того, что коллега, с которым состоишь в приятельских отношениях, поднимается по ступеням нового общества, а сам ты отстаешь, — одно из самых сильных потрясений после объединения.

Жалобы на Запад имеют много общего именно с этой травмой неравенства. Но, в отличие от западных немцев, восточные, по результатам последних опросов, ценят равенство выше свободы. Догма равенства, однако, рушится под воздействием опыта. Но Запад и тут отмалчивается. Более того, недальновид-

но обещая достижение одинакового уровня жизни, Запад продлевает существование восточногерманской уравниловки.
Настало время, когда Запад должен отказаться от образа Востока как жертвы объединения, образа, за которым стоит презрение к человеку. Сложное положение в сегодняшней Германии иллюстрирует картина восточногерманского художника Ральфа Кербаха 1984 года. На ней изображены близнецы, сросшиеся затылками. У одного завязан рот, другой что-то говорит. Эту германо-германскую ошибку природы нужно исправить, чтобы близнецы повернулись друг к другу лицом — и наконец-то начали конфликтовать всерьез.

Die Zeit, 1997, 3 Oktober

[1] *Удивительный год* (лат.). — Прим. переводчика.
[2] *Полдень* (итал.), *здесь в значении «обеденный перерыв»*. — Прим. переводчика.

Манфред Круг:

«В ГДР МОЖНО БЫЛО ПРОБИТЬСЯ»

Не исключено, что Манфред Круг единственный актер, в равной степени популярный и любимый на Востоке и Западе Германии. История его жизни значительнее, чем просто биография популярного лицедея Его путь от «Марлона Брандо оккупированной зоны» до диссидента в ГДР, от практичного героя рекламы до тонкого мастера рафинированной иронии — жанра, столь редкого на телевидении, — отражает германо-германскую культурную историю. История Круга, история о том, как из «осси» он смог стать любимцем не только Кройцберга, но и всей объединенной нации, весьма и весьма интересна. Феномен Круга свидетельствует о том, что образовалось-таки нечто единое. Но путь был долог.
В 1951 году Манфред переехал к своему отцу, инженеру металлургического завода, с Запада в «зону», как тогда говорили. Сыну разведенных родителей было уже четырнадцать лет. Культурным шоком переезд для него не стал. Ребенок, измученный частыми сменами школ, получил аттестат. В Бранденбурге окончил сталелитейное училище и вечернюю школу.
Парень под два метра ростом годился для социалистической элиты, как ее представляли себе пропагандисты из ГДР, кроме того, его отец был из «активистов первого часа». Сталелитейный аттестат служил удобным пролетарским трамплином. И в самом деле, тяжелый физический труд оставил Кругу не только шрам на лбу, который заметен и сегодня, но и понимание мыслей и чувств рабочих.
Но это же понимание сделало бойкого молодого человека невосприимчивым к идеологическим и интеллектуальным отклонениям Он не вступил в СЕПГ, так как, похоже, хорошо знал, что такое эта партия. Полное подчинение своей жизни нездоровой промышленности казалось ему эксплуатацией. «Мой отец, — вспоминает он, — работал по двенадцать часов в день, на Пасху, на Новый год, вскакивал с постели всякий раз, как на заводе что-нибудь случалось». Юный металлург хотел работать, чтобы жить, а не наоборот, что в ГДР было нелегкой задачей. В 1954 году он начал учиться в Государственном актерском училище в Берлине, но вынужден был оставить его из-за «дисциплинарных недоразумений». Он получил, правда, разрешение на сценическую деятельность, но для великого мастера Бертольта Брехта, поставившего в своем театре «Берлинер ансамбль» пьесу Йоханнеса Бехера «Зимняя битва», в которой Круг получил роль лейтенанта-танкиста, он не стал своим.
Розовощекий верзила стал свободным художником и думал больше о том, что радует и социалистических людей, — о дивертисменте. Он снялся в сорока кинофильмах и двадцати телефильмах и

не возражал против ролей мелких жуликов, гусаров, дядюшек в сказках, партийных функционеров или членов боевых групп. Одновременно мим начал петь — по совету своей учительницы пения. Больше всего ему нравился джаз.
В ГДР это было непросто. Крупный функционер от культуры, член госсовета Ганс Роденберг выразил на собрании студии ДЕФА свое отвращение к музыкантам типа Луи Армстронга, чье пение он сравнил с шумом воды, вытекающей из ванны. Но Круг проявил «непонимание». Ему удалось проникнуть в здание госсовета с магнитофоном, заряженным кассетой с записями джаза, и преподнести функционеру урок современной музыки. Партийный бог просто не принял его всерьез.
Круг стал тем, перед кем руководство ГДР было бессильно: любимцем социалистической публики за Стеной. Утверждают, Эрих Хонеккер даже сказал в 1972 году: «Нам нужно много Кругов».
Но вскоре чаша терпения партфункционеров переполнилась. В 1966 году Круг снялся в фильме Франка Байера «Каменный след». Он вызвал неудовольствие. Руководству не понравился изображенный Кругом жизнерадостный бригадир строительной бригады, который думает, который хочет и старается наладить жизнь в стране и который считает, что красивая инженерша существует не только для дискуссий. Через три дня после премьеры «Каменный след» лег на полку.
Но окончательно отношения Круга с государством СЕПГ испортились только через десять лет, когда был выслан из страны бард Вольф Бирман. Вместе с многими художниками он подписал требование вернуть Бирмана. Этот шаг вынудил его в конечном счете на следующий — он подал заявление на выезд.
Отрезок времени после письма в защиту Бирмана, последующая профессиональная изоляция, пикировки с государственной властью, печаль, вызванная трусостью друзей, очень подействовали на Круга. Спустя девятнадцать лет он издал свой дневник под названием «Дал дёру» — один из самых впечатляющих документов, свидетельствующих о расколе между государственным руководством и культурной элитой. Круг стремился на Запад вовсе не из-за примитивной жадности и не ради чувства уверенности, которые дают швейцарские банкноты высокого достоинства, как уверяла СЕПГ.
Запад принял Круга на свой манер. Интерес к его диссидентству быстро угас. И критика уже скоро задалась вопросом: а нужен ли он здесь? Оказалось, не очень. Первые полгода звезда ГДР ведет интенсивные переговоры с биржей труда. Западногерманскому самовлюбленному «режиссерскому театру» 70-х годов были не очень нужны такие, кто, как Круг, ищет в искусстве пантомимы правду жизни.
И все же ему удалось найти себя. Сегодня каждый немец знаком с его героями — комиссаром полиции и жуликом в популярных сериалах. До середины 80-х он много снимается на телевидении. И отмахивается от хрестоматийного предрассудка, мол, глупы те актеры, которые играют простые характеры. Но поистине знаменитым стал он после запуска сериала «Любимец Кройцберга» (сценарий к которому писал его друг Юрек Беккер) и участия в популярнейшем детективном сериале «Место происшествия» Как истинную звезду, его преследовали и бульварные газеты, и рекламодатели. Нельзя сказать, чтобы скандалы прошли для него бесследно. Оправившись после тяжелой болезни, не так давно Круг встретился с журналистами.

Корр. Ваш друг Юрек Беккер, который сбежал из ГДР через полгода после вас, сказал в 1990 году: «Я не хотел объединения».
Манфред Круг. Мне больше нравится Вилли Брандт и его фраза о том, что непременно должно срастись то, что предназначено быть вместе. Неудивительно, что после всего, что пережили граждане ГДР — великого отца всех времен и народов, строителей Стены, — пока еще не все получилось. Вдобавок к этому многие обмануты своими же братьями и сестрами.
Корр. Поэтому многие восточные немцы так жалуются?
Манфред Круг. Это одна из причин. Им сейчас плохо, им должно стать лучше. У них мало работы, у них должно быть больше работы. Они должны догнать, они должны наверстать. «Взнос солидарности» нужно платить им так долго, пока все не выплатят.
Корр. Почему многие восточные немцы поражаются, когда оказывается, что на Западе не так все просто? Ведь в ГДР можно было смотреть западногерманское телевидение.

Манфред Круг. Многие приходили в восторг от рекламы. Хорошие, критические программы, которые показывают, что не все ладно в датском королевстве, производят, по всей видимости, меньшее впечатление.

Корр. Вас удивляет проблема ностальгии по ГДР?

Манфред Круг. Нет. В конце концов, несколько миллионов жителей ГДР вообще не хотели объединения. Они точно знали, за что они ценят ГДР, там многим было уютно. Разумеется, были и надежды, связанные с объединением, и свои расчеты. Конечно, не всем, кто осенью 1989-го шел на демонстрации, было ясно, что все это может значить: безработица, с одной стороны, а с другой — интенсивность труда совершенно в ином измерении.

Корр. А как вы относитесь к вердикту вашего друга Беккера: «Восточные и западные немцы просто не любят друг друга, и у них есть на то основания»?

Манфред Круг. По-моему, это ерунда. Что значит, не любят? Западные немцы сорок лет были западными немцами, восточные немцы сорок лет были восточными немцами. А в принципе все они хотят одного и того же. Все хотят мира, покоя, работы, хлеба, домик или квартиру, на которые хватало бы денег, — все хотят одного и того же.

Корр. Мало кто, как вы, так близко знаком с обеими Германиями в решающие фазы их существования.

Манфред Круг. До четырнадцати лет я жил на Западе. В 1951 году переехал из своего родного разбомбленного Дуйсбурга от бабушки к отцу в ГДР. Я был нищим, как церковная мышь, но в ГДР все были нищими, как церковные мыши. Там мне нравилось больше, чем на Западе, где я видел социальные различия: сыновья фабрикантов ездили на самокатах, а я скатывал хоккейную шайбу из старых носков.

Корр. Вы легко перестроились?

Манфред Круг. Первые годы в ГДР я воспринял как время плодотворного диалога. Мне вовсе не было там плохо. Мне казалось, что там все равны. Мне был интересен марксизм-ленинизм, который преподавали как общественную науку. Хотя я никогда не был ни в каких структурах, ни пионером, ни позже в партии, я за всем этим внимательно и с симпатией наблюдал.

Корр. То есть вам все представлялось в розовом свете?

Манфред Круг. В розовом свете? Разумеется, мальчиком я понятия не имел о сталинских чистках, о показательных процессах, о свинстве в Венгрии и так далее.

Корр. Ваш друг Беккер как-то назвал вас машиной по производству оптимизма.

Манфред Круг. Да, что-то в этом есть, я всегда думал и действовал с мыслью о будущем. И тогда, в ГДР, я был позитивно настроен, пока после высылки Бирмана руководство не показало мне себя с самой скверной стороны, чего оно до того никогда не делало. За мной постоянно ездили машины, на концерты приходила специальная публика, мне не давали ролей, снимали мои фильмы с проката, делали всякие другие гадости.

Корр. Вы тогда были самым популярным актером и музыкантом в ГДР.

Манфред Круг. До того времени я всегда говорил, что могу выдержать в ГДР. Там можно было пробиться. Конечно, кое-что действовало на нервы: вторжение в ЧССР или 11-й пленум. Что они делают, спрашивали мы друг друга, нас опять загоняют в землю. А потом выслали Бирмана. Но в принципе я, да, был машиной по производству оптимизма. Юрек абсолютно прав. Он никогда не мог себе позволить быть такой машиной, он был политически зависим, я же был свободен, как птица.

Корр. В публичных высказываниях Юрека Беккера чувствовалась пессимистическая основа. Он считал, что человечество движется к пропасти, что вре-

мя книг и серьезной литературы подошло к концу. Вы разделяете подобные опасения?

Манфред Круг. Да. Конечно! А вы разве нет?

Корр. Зачем же всегда говорить о всем человечестве? Может быть, эгоцентрическая перспектива заслоняет обзор?

Манфред Круг. Но ведь это человечество, чьи дети ежегодно умирают в количестве более чем двенадцать миллионов, а не вы и не я. И писатель, может быть, больше думает о человечестве — человечестве в Индии, человечестве в Африке, человечестве, которое все меньше способно справляться со своими проблемами, численность которого постоянно растет, которое черпает уже со дна свои ресурсы и которое разделяет все, что раньше было единым. Именно это человечество имеется в виду, именно об этом человечестве я думаю и прихожу к выводу, что если мы не возьмем быка за рога, если мы немедленно не начнем...

Корр. Это звучит как воскресная речь политика...

Манфред Круг. Да. Было бы неплохо, если бы все воскресные речи политиков были такими.

Корр. Деятели культуры смотрят на мир как на черную комедию.

Манфред Круг. Будь это комедия, пусть и черная, я мог бы еще с этим примириться. Но в пьесе, которую разыгрывают партии в Бонне, я отчетливо вижу и реалистические элементы. Трагедия, которую я вижу, которую видел Юрек и о которой мы так часто говорили, от этого не исчезает...

Spiegel, 1997, N 34

«НАСТЕННЫЕ ДЯТЛЫ» И «ДОХОДЫ ОТ ЦЕННЫХ БУМАГ»

Любимое занятие языковеда Манфреда Хелльмана — игры с гэдээровским сленгом. Вместе с тремя коллегами из Восточной Германии он играет уже более трех лет. Начиная с 60-х годов Хелльман собирал и записывал все, что бросалось ему в глаза во время посещений ГДР, и то, что он не мог понять при чтении центрального органа СЕПГ «Нойес Дойчланд»: «неучтенное помещение», «прописка», «брак» (некачественный продукт), «целевая программа»... В 1980 году при мангеймском Институте немецкого языка он издал «Малый словарь словарного запаса ГДР», содержавший 800 основных лексем государства СЕПГ. А в 1992 году вышел уже трехтомный труд «Слова и словоупотребление на Востоке и Западе». С тех пор Хелльман работает над «Словарем переходного периода». Из трех с половиной миллионов слов, найденных ученым в бульварных газетах, протоколах бундестага, постановлениях торговых палат и т.д. с мая 1989 до конца 1990 года, он отобрал 1600 ключевых понятий. Среди них оказались как быстро исчезнувшие слова типа «исход», что осенью 1989 года обозначало массовое переселение из ГДР, так и сохранившиеся, например, «флюгер»[1] или «настенный дятел»[2].

По подсчетам лингвиста, восточные немцы после объединения должны были зазубривать от двух до трех тысяч слов: «Заучивание слов является одним из основных занятий граждан ГДР после падения Стены». В ходе своего исследования Хелльман был поражен как тем, с какой скоростью «осси» приноровились к новому для них, по сути, языку, так и тем, что Запад по-прежнему совершенно игнорирует эти их способности. Ведь сами западные немцы переняли из восточногерманских слов и выражений чуть больше десятка: «бройлер», «дача» (Datsche), «зеленая стрелка»[3], «факт медицинский» или «думать в направлении».

«Более 800 слов из ГДР приземлились на помойку истории языка», — с сожалением говорит Хелльман. Во многих случаях восточные слова дублировали западногерманские понятия, такие, как «универмаг» (на Западе — «супермаркет»), «пластиковый пакет» или «кадровые анкеты».

Миллионы людей вынуждены были признать, что за одну ночь деградировали до уровня школьников, которые должны учить слова, никогда доселе не попадавшиеся им в жизни: «пособие по безработице», «налоговая декларация», «пешеходная зона», «банкротство», «маклер», «доход с ценных бумаг», «принудительная продажа недвижимого имущества с публичного торга»[4].

В первые месяцы после падения Стены сбитые с толку граждане ГДР обрывали телефоны редакций. Полосы «Наши советы читателям» обучали восточных немцев азбуке Запада. Еще в 1993 году, спустя три года после объединения, кафедра германистики при университете в Халле открыла телефонную линию «языковых консультаций». До сих пор туда обратились семь тысяч человек — за разъяснениями или чтобы посетовать на свою лингвистическую беспомощность.

Сегодня можно говорить о том, что новые граждане ФРГ выучили свой урок с основательностью, воспитанной за сорок лет социализма. Даже специалисты уже не могут отличить западных и восточных немцев по словоупотреблению, только по местным диалектам. Когда Хелльман спросил одну саксонку, где она ходила в школу, та ответила: «В гимназию в Халле». И только когда он пере-

спросил, так как в ГДР не было гимназий, она поправилась: «Я имею в виду, разумеется, общеобразовательную школу».

Правда, у восточных немцев по-прежнему непростые отношения со словами, имевшими идеологическую нагрузку. Для граждан ГДР, например, слово «солидарность» было эвфемизмом для обозначения того, что рабочий класс должен делать то, что хочет партия. Ничего удивительного поэтому, что они вздрагивают, как только слышат это слово от профсоюзных деятелей. А когда западный немец приступает к «воспитательной работе», восточный в это время думает только об агитации и пропаганде реально существующего социализма.

Коллеги Хелльмана подшучивают, что его любимая тема исчезнет вместе с выходом «Словаря переходного периода». Но тот только мягко улыбается в ответ — он уже «думает в известном направлении».

Spiegel, 1997, N 12

[1] *В переносном смысле «оборотень».* — Здесь и далее прим. переводчика.

[2] *Человек, который уже в самые последние дни существования Стены отколупывает от нее кусочки с целью продажи в качестве сувениров.*

[3] *Постоянно горящая стрелка светофора (указывающая, например, поворот), которая после объединения прижилась и на Западе.*

[4] *Om Zwangsversteigerung. Как видим, это немецкое слово пока не вполне поддается удачному переводу и на русский язык.*

Составление и перевод материалов рубрики Екатерины Шукшиной

НЕМЕЦКОЕ КИНО СЕГОДНЯ

ВТОРАЯ ЖИЗНЬ КИНОГОРОДА БАБЕЛЬСБЕРГ

В беседе, состоявшейся в офисе прокатной компании Progress Filmverleih, принимают участие глава международного отдела компании ***Хильтруд Шульц****, редактор журнала Film und Fernsehen* ***Эрика Рихтер*** *и пресс-атташе компании, историк кино* ***Ральф Шенк.***

«Искусство кино». История киностудии ДЕФА, без малого пятьдесят лет базировавшейся на территории Бабельсберга, закончилась после объединения Германии, в 1992 году. Ее судьба в определенной степени сравнима с судьбой социалистического собрата-супергиганта «Мосфильма». Обе студии стали своеобразным зеркалом послевоенной истории двух стран. Обе знали свои звездные часы и часы отчаяния, связанные с диктатом плоско понимаемого социалистического реализма и запретом фильмов. Но так или иначе, именно здесь, в Бабельсберге, были сняты фильмы, пользовавшиеся успехом в бывшем СССР и не забытые до сих пор. Среди них «Капитан из Кёльна» Златана Дудова, «Мазурка любви» Ханса Мюллера, «Расколотое небо» Конрада Вольфа, совместные постановки с «Мосфильмом» — «Пять дней, пять ночей», «Люди и звери», «Юность Петра» и, конечно, отрада советского зрителя — «социалистические вестерны» с Гойко Митичем. Тем не менее, теперь это история. А что происходит на территории Бабельсберга сегодня?

Хильтруд Шульц. В Бабельсберге было четыре студии — две по производству документальных фильмов, одна мультипликационная и студия игрового кино. После 3 октября 1990 года все государственные промышленные и сельскохозяйственные учреждения попали под программу трансформирования к условиям западногерманской экономики. Для студии ДЕФА это означало прекращение государственного финансирования, ликвидацию студийной системы, ликвидацию студий документальных фильмов. К 1992 году этот процесс был завершен. Три тысячи человек оказались на улице.

Ральф Шенк. Теперь это своего рода сервисный центр, несколько цехов с небольшим персоналом. ДЕФА была продана французской компании, выпускающей водопроводные трубы. При сделке был заключен договор между Опекунским советом[1] и покупателем: одна треть студии будет производить фильмы, вторая треть будет продана под отели, гаражи, квартиры.

И последняя треть отошла в распоряжение средств массовой информации, телерадиостанции земли Бранденбург. Причем производство фильмов оговорено только на срок до 2002 года, после чего хозяева сами будут решать, продолжать выпуск фильмов или нет.

Художественных фильмов в нашем понимании здесь больше не производится; их место заняли телевизионные «мыльные оперы», сериалы. Студии вернули прежнее название УФА, которое она носила в 20 — 30-е годы.

Но чем отличается нынешняя УФА от прежней, можно понять, посетив выставку плакатов УФА, развернутую в рамках Берлинского кинофестиваля. Это день и ночь.

«ИК». Что сталось с фильмами, какова судьба архива?

Ральф Шенк

Эрика Рихтер. Когда упразднили студию, встал вопрос о том, что делать с правами на фильмы. Воникла идея создать фонд фильмов ДЕФА — документальных, детских, игровых. Но пока что их передали Опекунскому совету, организации, которая взяла на себя управление всеми госпредприятиями на переходный период. Тем не менее фонд ДЕФА все же должен быть создан. Все наследие ДЕФА находится теперь в помещении Федерального архива, им можно пользоваться в исследовательских целях. Один из параграфов будущего акта о фонде ДЕФА предусматривает ежегодную выплату фиксированной суммы на поддержание архива.

Хильтруд Шульц. Прокатные права внутри страны были переданы нашей фирме. Progress Filmverleih до середины 1997-го находилась под полным контролем Опекунского совета, потом заключила договор с ним о распределении прибылей; таким образом мы имеем средства для приобретения частных архивов и для поддержки журнала Film und Fernsehen. Права на прокат за рубежом полностью отошли Опекунскому совету.

«ИК». Создатели фильмов получают отчисления от проката?

Хильтруд Шульц. Все они были либо госслужащими, либо сотрудниками, нанимавшимися по договору на разовую работу, и уступали свои права студии.

В октябре прошлого года наша фирма была приватизирована, а функции ее изменились. Мы вышли из-под опеки Совета. Теперь мы занимаемся продажей лицензий, кинопрокатом и предоставлением фрагментов фильмов. Стараемся ориентироваться на высокий уровень бывшей ДЕФА и продаем ее картины в Восточную Европу и на Запад, а также приобретаем зарубежные фильмы, чаще всего французские.

«ИК». Интересно узнать о том, как сложились судьбы кинематографистов ДЕФА.

Эрика Рихтер. Многие уже просто состарились и не пытаются продолжать работу в кино. Курт Метциг, например, участвует в наших мероприятиях, но кино не снимает. А вот Франц Байер снимает фильм за фильмом для телевидения, например, «Капитан из Кёпеника» с Гарольдом Юнке, актером,который очень популярен и хорошо продается. Эгон Гюнтер пытается делать кино, но в основном преподает в Школе киноискусства. Труднее всего складываются обстоятельства для тех, кому около шестидесяти. Лотар Варнеке сделал два фильма, но продать их не смог. Что же касается молодых, которые на ДЕФА практически не успели поработать, то у них дела идут не так

уж плохо, они умеют встроиться в систему, сразу начинают с телевидения, где практически всем находится место. Самые большие проблемы у тех, кто не желает поступаться творческими амбициями и хочет в то же время пробиться на большой экран.

Ральф Шенк. В масштабе общенемецкого кино режиссеры бывшей ГДР не играют никакой роли. Это объясняется тем, что методы финансирования крайне запутаны и те, кто достиг сорокалетнего возрастного рубежа, не могут достать деньги. Существует финансирование на национальном уровне, на региональном, есть не менее двадцати региональных фондов. Но процедура финансирования очень сложна, надо заполнить миллион формуляров, подтверждений и поручительств. Молодым это, конечно, проще.

Эрика Рихтер. Среди молодых тон тоже задают уроженцы западных земель. Они, кстати, и авторское кино делают.

«ИК». Может ли один фонд полностью финансировать постановку фильма?

Ральф Шенк. Нет. Финансирование, как правило, смешанное — из разных фондов, с телевидения.

«ИК». Каков средний бюджет фильма?

Ральф Шенк. Нижняя граница — два миллиона марок. Иногда бывает даже шестьсот тысяч. А в среднем — четыре-шесть миллионов. Престижные проекты обходятся миллионов в двадцать.

«ИК». Например?

Ральф Шенк. «Комедиен Хармонистс», биографический мюзикл о популярной эстрадной группе 30-х годов.

«ИК». Но вот в одной газете появилась статья об итогах прошлого киногода с шапкой — «Киночудо». О чуде — это правда?

Эрика Рихтер. Чудо в том, что в кино стали ходить. На немецкие картины.

«ИК». Нас поразил тот факт, что Фолькер Шлёндорф, являющийся, по сути, владельцем студии, снимал свой последний фильм «Палметто» в Америке и на деньги американских продюсеров. Неужели даже он не может найти деньги в Германии?

Ральф Шенк. На предыдущий фильм «Огр» он получил двадцать четыре миллиона марок — колоссальные деньги. И снимал у себя на студии УФА.

«ИК». И этот фильм окупился?

Ральф Шенк. Нет, провалился. Собрал всего сто восемьдесят тысяч зрителей, что для такого гигантского проекта — мизер. Причем было отпечатано четыреста копий. Деньги ушли в трубу.

Вообще с людьми бывшей ДЕФА о Шлёндорфе лучше не говорить. Он не сумел создать условий, чтобы наиболее эффективно задействовать сотрудников из Восточной Германии. Создал себе плохую репутацию тем, что дурно отзывался об истории студии в социалистический период, — это несправедливо.

Хильтруд Шульц и Эрика Рихтер

«ИК». В газетах только что прошла информация о том, что корпорация «Сони» вкладывает в Бабельсберг сто миллионов долларов на производство фильмов.

Хильтруд Шульц. Вчера уже было напечатано опровержение. Финансирование предполагается осуществлять, во-первых, не в таких масштабах, а во-вторых, японцы предполагают сами снимать японские фильмы в земле Бранденбург. Под предлогом возрождения немецкого кино. И планируют

массовую жилищную застройку на этой территории.

«ИК». Как вы в целом оцениваете динамику развития немецкого кино в последнее время?

Хильтруд Шульц. Сейчас принимаются во внимание две координаты: посещаемость и окупаемость, причем то и другое соотносится с цифрами посещаемости и окупаемости американских фильмов, которые попадают к нам в прокат. Кино превратилось в чисто материальный продукт. Так вот с этой точки зрения, сегодня немецкое кино переживает бум. Другой вопрос — художественный уровень. В этом смысле фильмов-событий крайне мало.

«ИК». Есть, однако, такие примеры, как «Мороз» Фреда Келемена...

Ральф Шенк. Это совершенно уникальная личность. И хотя его фильм попал на экран, видят его немногие, копий отпечатано мало, им занимаются мелкие прокатные фирмы, не имеющие денег на рекламу.

Режиссеры с Запада снимают авторское кино фильм за фильмом — Вендерс, к примеру, — но с точки зрения прибыли они не дают ничего. А немецкие комедии популярны только в Германии. «Взволнованного мужчину» Зёнке Вортманна за границей посмотрели всего восемь тысяч зрителей, а дома — миллионы.

Эрика Рихтер. Коммерческие фильмы поощряются автоматически — их авторы сразу получают деньги под следующий проект.

Хильтруд Шульц. А наша задача в том, чтобы не только радоваться успеху коммерческих лент, но способствовать продвижению талантливых работ. Чтобы и они сделали рывок и опередили лидеров проката — американские фильмы.

Берлин, 16 февраля 1998 года

Записала Н.Ц.

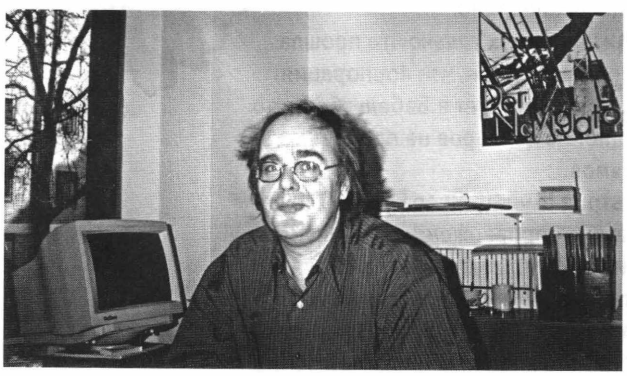
Перевод Юрия Гинзбурга

[1] *Treuhandanstahl — Федеральное агентство для особых поручений по делам унификации.* — Прим. ред.

Хорст Петер Колл:

«НАША ЗАДАЧА — ДЕРЖАТЬ ЗРИТЕЛЯ В ФОРМЕ»

Хорст Петер Колл



Беседу ведет Нина Цыркун

Filmdienst — одно из старейших и авторитетнейших немецких киноизданий, выпускающееся Католическим институтом. Редакция журнала находится в Кёльне, и окна редакторского кабинета выходят на знаменитый Кельнский собор — жемчужину европейской готики И на знаменитый Людвиг Музеум, где среди прочих замечательных вещей — одно из самых «богохульных» полотен мировой живописи — «Богоматерь наказывает младенца Христа в присутствии трех свидетелей» Макса Эрнста. Два полюса европейской культуры. Там, время от времени поглядывая в окно, мы и беседовали с господином Хорстом Петером Коллом, главным редактором журнала.

Нина Цыркун. Господин Колл, трудно поверить, что такой серьезный журнал вы выпускаете почти в одиночку, ведь, кроме секретаря, у вас в подчинении никого нет...

Хорст Петер Колл. У нас недостаток не только штатных сотрудников, но и вообще специалистов-критиков. Увы, такова ситуация в сегодняшнем немецком кинематографе: авторское кино пребывает в довольно жалком состоянии, хотя процветает коммерческое. Так что изучать практически нечего. И молодые специалисты с большей охотой занимаются американским кино, а не родным. Их можно понять. К сожалению, времена великого немецкого кинематографа прошли. Надеюсь, что не навсегда. И наша задача — держать зрителя в форме. Изучать кинокультуру и эстетику, передавать читателям навыки понимания искусства актерской игры, режиссерского и операторского мастерства. Одна из больных проблем — широкой публике неинтересно авторское кино. Мы пытаемся выяснить, почему. Привить к нему интерес.

Нина Цыркун. Когда и по чьей инициативе возник ваш журнал?

Хорст Петер Колл. Первый номер вышел полвека назад. Осенью прошлого года мы праздновали юбилей. Filmdienst родился по инициативе киноведов-католиков, которым надоело американское засилье в кинокультуре. Поначалу журнал, возникший под эгидой Католического института, проводил политику церкви. Он был очень консервативным и, например, не принимал кинематограф Феллини, считая его богохульственным. После 1968 года, когда произошли серьезные перемены в культурной жизни Западной Европы, этот католический ригоризм стал отталкивать читателей. И тогда было решено модернизировать политику журнала, переориентироваться на воспитательные цели. Журнал стал более открыт в эстетическом плане, начал приветствовать новаторство стилей и идей. Filmdienst стал не столько религиозным изданием, сколько общекультурным. Тем не менее я должен сказать, что до 60-х годов число наших подписчиков составляло десять тысяч, а потом сократилось до двух. Правда, сейчас оно поднялось до четырех тысяч.

Нина Цыркун. Это большая цифра для Германии!

Хорст Петер Колл. Очень большая, особенно если принять во внимание, что это не коммерческое издание, мы не пишем о шлягерах, не печатаем сплетни о жизни звезд. Но мы публикуем критические портреты известных актеров, обзоры кинофестивалей. В журнале много иллюстраций. Раньше их вообще не было. И как ни странно, этот скучный на вид журнал, похожий на академические записки, был очень популярен — десять тысяч подписчиков только в Западной Германии...

Нина Цыркун. В какой степени Католический институт контролирует деятельность журнала? Существует ли, например, индекс нерекомендуемых для просмотра фильмов?

Хорст Петер Колл. Такие ограничения возникают лишь в исключительных случаях, когда разгорается такой скандал, на который нельзя не отреагировать. Но мы не провоцируем и не поощряем такие скандалы. Пытаемся аргументированно показать, чем вреден тот или иной фильм. Но всегда стараемся выявить лучшее, что в нем есть.

Нина Цыркун. Я не случайно задала этот вопрос. У нас имел место важный прецедент — один из телеканалов объявил о показе «Последнего искушения Христа» Мартина Скорсезе, и православная церковь выступила с резким протестом, вызвавшим жаркие споры. Показ фильма был отменен, потом картину все же показали, и в результате запрет повлек, как водится, обратный результат — фильм посмотрели и те, кто не стал бы его смотреть, если бы интерес не был искусственно подогрет.

Хорст Петер Колл. Да, отголоски этого скандала дошли и до нас. И мы о нем писали. Вообще за последние

пятнадцать лет это единственный фильм, вызвавший резкий протест Ватикана. В Германии тоже против него ополчились. И мы попытались проанализировать эту ленту, разъяснить позицию Скорсезе и тем самым притушить страсти. Подобные случаи были с фильмами «Дева Мария» Жан-Люка Годара и «Привидение» Герберта Ахтернбуша, где образ Христа приобрел саркастическую окраску. Фильм Ахтернбуша финансировало государство, и, увидев результат, деньги потребовали вернуть. Так или иначе, мы всегда заостряем внимание на положительных аспектах. Отрицательные видны и без наших усилий.

Нина Цыркун. Вы, следовательно, концентрируетесь на общегуманистических проблемах, а не на религиозных и даже не только христианских?

Хорст Петер Колл. Да, это для нас не главное. Точнее будет сказать, что мы все время стараемся расширять горизонты. Вообще сейчас очень мало исследований о кино и религии, в этой области еще очень много неосвещенных зон. Например, творчество Пола Шредера, которое целиком базируется на религиозной проблематике, но строится на светских сюжетах. А Тарковский? Это же символ духовного кино!

Нина Цыркун. Нам известно довольно немного журналов вашего типа. Bianko e nero в Италии, Cinéma jeane в Бельгии... Вы поддерживаете контакт друг с другом?

Хорст Петер Колл. Да, постоянно. Мы объединены в международную организацию, правда, в нее входят только западноевропейские издания. Раз в год мы встречаемся на кинофестивале в Венеции. Мы совместно создали общую электронную информационную базу, объединены компьютерной сетью. Кроме общей эстетической и этической проблематики нас объединяет и общее бедствие — недостаток средств. Денег не хватает даже на поддержание информационной базы.

Нина Цыркун. Рекламу вы не даете принципиально или рекламодатели к вам не обращаются?

Хорст Петер Колл. Год назад мы изменили макет журнала и пересмотрели наш договор с Католическим институтом. Раньше мы не имели права давать рекламу, теперь этот запрет отменен. Но рекламодателей находить очень трудно, не только потому что мы некоммерческое издание. Мы не можем рекламировать спиртное или табак. И, конечно, рекламные плакаты, вроде известного постера к фильму «Народ против Лэрри Флинта», нам не подойдут. Но надо искать. Надо, как я уже говорил, расширять горизонты...

Кёльн, 12 февраля 1998 года

Вольфганг Ленгсфельд:

«КАДРЫ ДЛЯ КИНО ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ»

Академия кино и телевидения была образована в Мюнхене в 1967 году. Ей не требуется подтверждать свой престиж — достаточно назвать имена выпускников, представляющих «сливки» немецкого кино всех последних поколений и всех направлений, от авторского кино до коммерческого, от игрового до документального Здесь Вим Вендерс и Аки Каурисмяки, Роланд Эммерих и Зёнке Вортманн, Катя фон Гарнье и Дорис Дерри. Режиссеры, сценаристы, операторы, продюсеры. Как и чем живет сегодня академия, как строится процесс обучения, как складывается судьба выпускников, когда они покидают ее стены, — об этом наша беседа с вице-президентом школы профессором Вольфгангом Ленгсфельдом.

«Искусство кино». Сколько сегодня в Германии киношкол?

Вольфганг Ленгсфельд. Кроме нашей киношколы есть и на территории бывшей ГДР, в Лейпциге, а также в Берлине, Гамбурге, Аугсбурге, Гёттингене.

«ИК». Сколько студентов вы ежегодно принимаете?

Вольфганг Ленгсфельд. Двенадцать-пятнадцать человек.

«ИК». А сколько бывает претендентов?

Вольфганг Ленгсфельд. Серьезных — около трехсот. Сначала мы рассматриваем документы, письменные заявки. Потом проводим интервью, во время которых пытаемся выявить творческие способности абитуриента, уровень общего развития. И даем профессиональное задание. Например, сделать фоторепортаж из примерно пятнадцати снимков, скажем, из жизни стариков или женщин. Или прочитать «Месяц в Дахау» Сорокина и самому поехать туда (это рядом с Мюнхеном), сделать свой репортаж оттуда. Те, кто выдерживает отбор, остаются в академии на четыре года. За это время они успевают и поработать на телевидении, и поучаствовать в фестивалях. Мы, кстати, ежегодно проводим и собственный фестиваль. В этом году в нем участвуют тридцать две школы со всего света — из Израиля, Грузии, Египта, Японии, Аргентины, Китая, Бразилии...

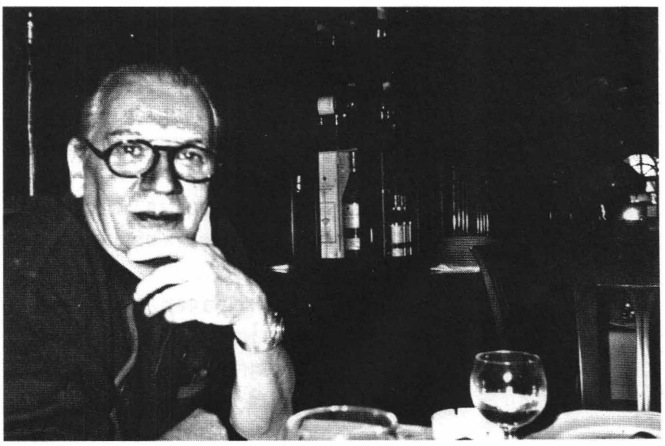
«ИК». А с Россией тоже, наверное, есть связи?

Вольфганг Ленгсфельд. Разумеется. У нас давние дружеские связи со ВГИКом. А сейчас одна студентка из Санкт-Петербурга отправилась снимать свой дипломный фильм на студию «Ленфильм».

«ИК». А кто финансирует академию и фестиваль?

Вольфганг Ленгсфельд. Земельное управление, киностудия «Бавария-фильм», а также телевидение.

«ИК». У ваших студентов нет проблем с учебными фильмами?



Вольфганг Ленгсфельд

Вольфганг Ленгсфельд. Каждый из них за время учебы снимает не менее четырех картин.

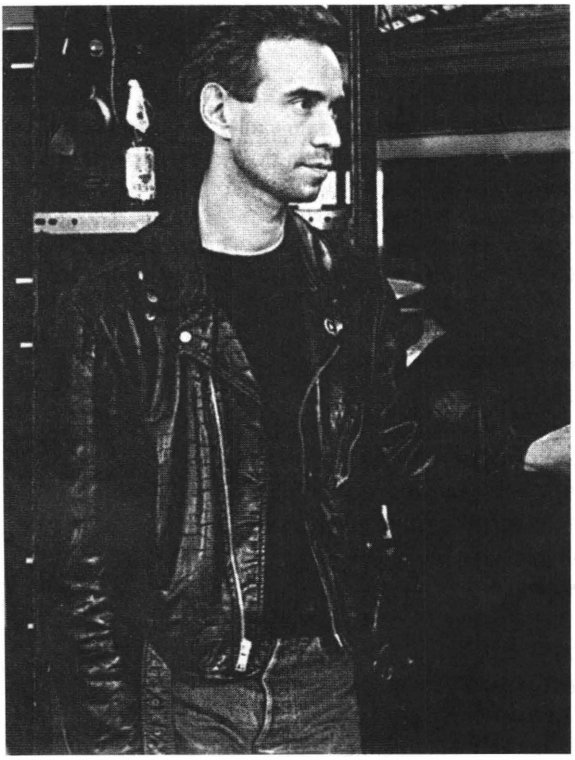
«ИК». На видео?

Вольфганг Ленгсфельд. Нет, на 35-*мм* и даже 70-*мм* пленке. Это, в основном,

документальное кино, но игровое студенты тоже снимают.

«ИК». Обучение бесплатное?

Вольфганг Ленгсфельд. Да.



Выпускники Мюнхенской киноакадемии: Роланд Эммерих, Мика Каурисмяки, Катя фон Гарнье, Зенке Вортманн, Вим Вендерс

«ИК». Студенты сами выбирают мастера, у которого хотели бы учиться?

Вольфганг Ленгсфельд. У нас широкий выбор преподавателей во всех областях творчества, и каждый открыт для индивидуальных контактов. Все преподаватели работают с небольшой группой студентов.

«ИК». В последнее время у вас особое внимание уделяется обучению будущих продюсеров...

Вольфганг Ленгсфельд. Да, это вообще связано с нашей главной установкой — готовить кадры для кино завтрашнего дня. Нам оно представляется одновременно изысканным и доступным для самого широкого зрителя, а самое важное — каждый раз уникальным, индивидуальным творением. Мы видим его не как способ продемонстрировать набор спецэффектов, а как рассказ некоей эмоционально наполненной истории, переданной своеобразным языком. Такова ведь европейская традиция, к которой мы принадлежим. И от нее не стоит отказываться, напротив, ее следует продолжать и развивать. Соответственно, продюсер должен нюхом чуять такое кино. Он должен уметь анализировать сценарий, комплектовать съемочную группу, искать финансы и, наконец, продавать фильм. И все это в одном лице. Продюсеру надо уметь тонко и обаятельно вести переговоры и в нужные моменты проявлять несокрушимую твердость. Само собой, ему необходимы знания экономики и бухгалтерии, законодательства, рыночной конъюнктуры, искусства рекламы. Чему нельзя научить, так это творческим способностям и инициативности, способности к постоянному обновлению. Эти качества мы должны выявить в абитуриентах. А в процессе обучения обязательна полугодовая производственная практика, плюс к этому два фильма каждый обязан продюсировать в стенах академии.

«ИК». Как складывается судьба выпускников, как решается основная проблема — работа?

Вольфганг Ленгсфельд. Легко. За время учебы студенты успевают зарекомендовать себя на телевидении, на киностудиях. Главным образом, конеч-

но, на телевидении — это огромный рынок труда. И их уже ждут после выпуска. Я просто не знаю случаев, чтобы кто-то остался после академии не у дел.

Мюнхен, 11 февраля 1998 года

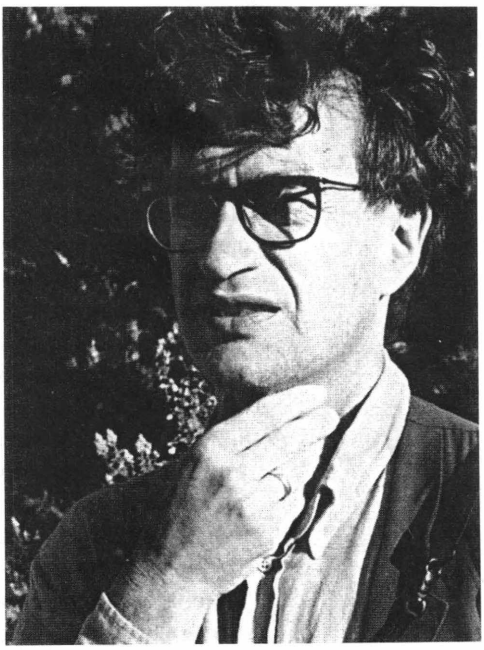
P.S.

Поскольку кино — даже для продюсера — начинается со сценария, здесь уместно процитировать опубликованные в буклете киношколы заметки выпускницы, а теперь и преподавательницы факультета драматургии академии Дорис Дёрри по этому поводу: «В Германии живуч предрассудок, что с писательским талантом следует

родиться. Иначе нечего и пробовать. Поэтому бесконечные сетования на то, что у нас нет писателей, бессмысленны. Американцы со свойственным им оптимизмом и уверенностью в том, что научиться можно всему, изобрели такую вещь, как учебный курс creative writing. Они убеждены, что это дело можно освоить без проблем.

Прежде всего, писательство — это умение, навык. Практика. Постоянное упражнение. Сидение на месте. Даже если Бог дал вам талант, вы обнаружите это, только немало потрудясь. Занимаясь со студентами, я прежде всего пытаюсь помочь им преодолеть свой страх перед листом бумаги. И в то же время внушить необходимость все время спрашивать себя: что именно я хочу сказать другим? И зачем? Эти на первый взгляд безобидные вопросы могут свести с ума, потому что на самом деле на них очень трудно ответить.

И вот тут-то для меня начинается самое большое удовольствие — чем глубже мы копаем, тем более неожиданные и интересные вещи выходят



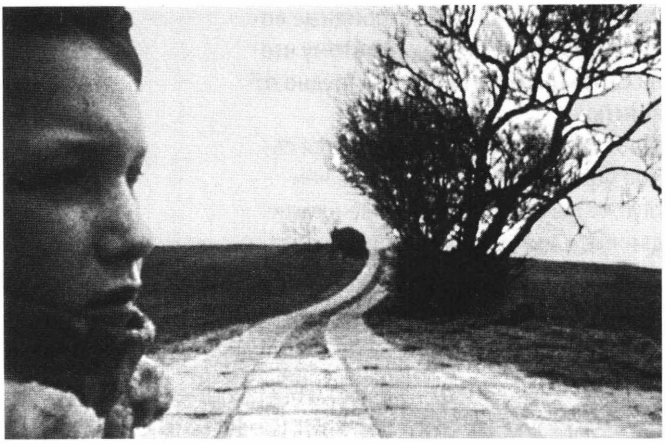
наружу. А что может быть увлекательнее, чем осуществлять эти раскопки в компании? Правда, иногда нам приходится здорово обжигаться, но это уже другая история...»

Запись и перевод Н.Ц.

Нина Цыркун

РОТТЕРДАМСКАЯ ТЕТРАДЬ

Роттердам-98



«Мороз»

Эти три фильма не связаны между собой ничем, кроме воли отборочной комиссии Роттердамского фестиваля, обусловленной особой склонностью самого форума к серьезному и авторскому кино. Их можно назвать авторскими в точном смысле слова — Фред Келемен и Эльфи Микеш сами писали сценарии, сами режиссировали и сами снимали. Герберт Ахтернбуш — автор сценария, режиссер и исполнитель главной роли в своем фильме. Конечно, все три картины обошлись очень недорого. Оживление в немецкой кинопромышленности, связываемое с комедийным бумом, никак, оказывается, не мешает, но, может, даже напротив, способствует развитию кино совсем другого свойства — подпитывает кинематограф некоммерческий. Правда, не все складывается просто и гладко на этом пути. Уже более года длится скандал с фильмом Фреда Келемена «Мороз» — продюсер, недовольный тем, что режиссер не пожелал с ним сотрудничать в дальнейшем, пообещал сделать все, чтобы заблокировать ленте дорогу на экран. В 1997 году незавершенный фильм был показан на Берлинале, в феврале 1998-го — в Роттердаме и потом снова на Берлинском фестивале. Режиссер располагает только одной смонтированной начерно копией, негатива у него нет. И несмотря на вмешательство общественности, в первую очередь ФИПРЕССИ (в Роттердаме «Мороз» получил приз этой международной федерации киножурналистов), ситуация не меняется. Похоже, в истории кино Фред Келемен останется в компании Орсона Уэллса и прочих неуступчивых. Общество почтенное, но автору от этого не легче, ему хочется заполучить негатив своего фильма, довести картину до конца. Хотя сейчас у него в разгаре работа над новой лентой.

У двух других режиссеров — Эльфи Микеш («Остаться безумным, остаться любимым») и Герберта Ахтернбуша («Пикассо в Мюнхене») обстоятельства складываются гораздо удачнее, тем более что Ахтернбуш работает и в театре — Мюнхен обклеен афишами его постановок. И уже успел снять новую левореволюционнную ленту «Свободные и безработные», вошедшую во внеконкурсную программу Берлинале-98.

Оледенение Германии

События фильма «Мороз» Фреда Келемена происходят в рождественские дни, но жанр его — не святочный рассказ, а страсти, страсти по Марианне. Его можно также читать как параболу «бегства в Египет», хотя мотивы бегства, его обстоятельства и особенно финал прямых аллюзий на евангелический сюжет не содержат. Материал картины — самая что ни на есть «сырая» реальность. Две ее трети разме-

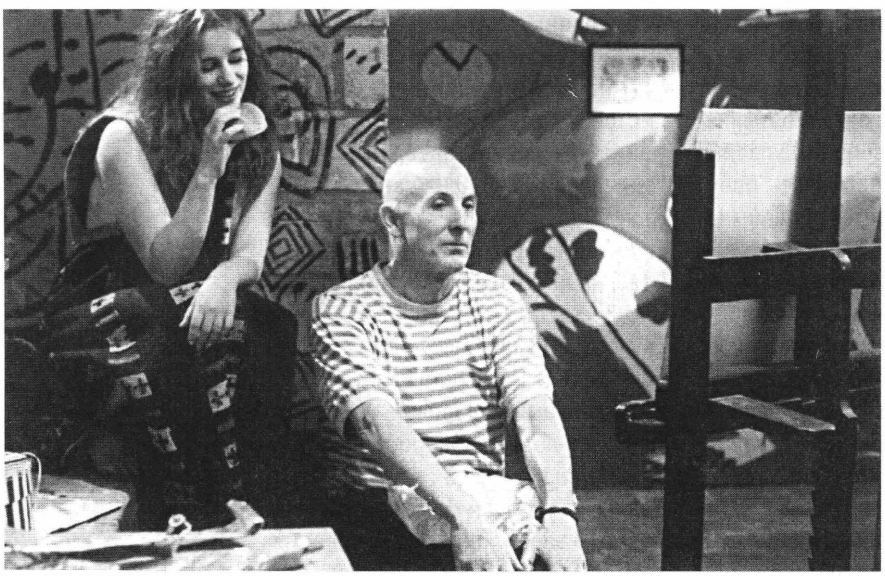
щаются как бы в реальном времени. Все-таки, конечно, «как бы» — время внутри эпизодов действительно почти равно реальному (например, пьяный отец с дремлющим ребенком на плечах, шатаясь, возвращается домой, падая на четвереньки, с трудом отворяет дверь в подъезд, ступень за ступенью спускается вниз, в подвал). За счет эллиптических межэпизодных стяжек время по необходимости экономится, но функциональный эффект погружения в пространство повествования тем не менее сохраняется.

С праздничной берлинской улицы, обильно украшенной рождественскими гирляндами и веночками, освещенной яркими огнями, мы попадаем в убогий подвал, где живут мальчик Миша (Пауль Блумберг) и его родители. Миша устал, но никто не собирается укладывать его в постель, и он засыпает, положив голову на стол. Стол накрыт для ужина — пустые тарелки, алюминиевая миска с супом, бутылка вина. Включен телевизор. Но хозяйки в комнате нет. Муж, спотыкаясь, бредет в спальню, пристает к спящей жене, та сопротивляется, в столовую доносятся его проклятия, звуки шлепков и ударов. Пока родители ссорятся и отец осуществляет свое супружеское право, Миша выходит в коридор, достает спички и зажигает свечи, наконец-то оказываясь действительно дома, у себя. Но ненадолго — в следующем эпизоде Марианна с чемоданом в руке, взяв за руку Мишу, выходит из квартиры. Начинается «противоположное» движение: после сладкой дремоты на отцовских плечах Мишу ждет долгое принужденное бдение, начинающееся с одоления все той же лестницы — только вверх, так же ступень за ступенью, пролет за пролетом.

История про отца и сына становится историей сына и матери. Переводится из «патриархатного умственного» в «матриархатный чувственный» план. Женщина как иносказание о стране — не новость в немецком кино. Достаточно вспомнить «Замужество Марии Браун», ставшее метафорой пути, пройденного Германией от войны до эпохи «экономического чуда». Но Мария у Фасбиндера — с теми или иными поправками — все же сама, хоть и с чужой помощью, в том числе используя мужчин, делала свою жизнь, сама ею распоряжалась и даже сама (вольно или невольно) с нею покончила. У Келемена явственно проступает совсем иной нюанс — объектность женщины, манипулируемой мужчинами, которые видят в ней средство удовлетворения желаний; более того, и ее желание зависит от желания мужчины. Если видеть в Марианне иносказание о Германии, то последняя предстает страной, не которая живет, а «которой живут» (вспомним классическую экзистенциалистскую формулу). Герой романа Леонида Гершовича «Обмененные головы» (с высоты нашего, российского, происхождения) суммирует это так: «Немцы научились смотреть на себя чужими глазами, Германия из мужчины превратилась в женщину». Буква D на дверях дамского туалета ассоциируется у его героя со словом Deutchland.

Итак, начинаются странствия. Сперва мать и сын просто бесцельно слоняются по городу, пытаясь соучаствовать в празднике. Миша получает благотворительный подарок — плюшевого тигра в человеческий рост. Марианна катается на карусели; в эти минуты она по-настоящему счастлива и свободна от забот. Такие же мгновения свободы она переживет в танце, когда во время блужданий попадет в дом незнакомой женщины. Ее безумный диковатый танец снят как импрессионистская картина: смазываются в пестрые штрихи люрексные блестки на одолженной чужой кофточке, растрепавшиеся волосы птичьими крыльями ложатся на фон интерьера, освещенного мечущимся в вихре движений Марианны светом, сливаются с ним, превращая танцующую женщину в явление стихии, в неразумную слепую силу, не знающую цели. Возможно, так она и представляла себе свободу

и счастье, в поисках которого покинула дом. С течением времени гуляющая публика расходится по домам, флажки и гирлянды жухнут, плюшевый тигр делается тягостным бременем, голоса и жесты зазывал становятся невыразительными и усталыми. Праздничное сверкание превращается в мишуру. Простодушное, наивное существо — типичный «социалистический фрукт», — Марианна без колебаний принимает приглашение случайного встречного за столиком в пивной и получает очередную порцию шлепков и ударов. Созрев до решения изменить течение жизни, она отчаянно пытается повернуть его вспять. И садится в поезд, идущий на восток, в те места, где родилась, откуда уехала, соблазнившись миражем новой жизни.



«Пикассо в Мюнхене»

Вместо блаженной страны детства Марианна с Мишей попадают в ледяную пустыню; некогда обжитые места обезлюдели, превратившись в царство холода. Шаг за шагом мать с сыном одолевают бесконечное пространство, но это движение по замкнутому кругу, бессмысленное кружение в границах определенного им мира бесприютности и безнадежности.

Картина становится своеобразным «фильмом дороги», дороги бесплодных исканий. Умышленно заданный функциональный физиологизм заставляет вчувствоваться в состояние персонажей; зрителю передается их нарастающая усталость. В бескрайней пустыне нет места, где можно было бы приклонить голову, заснуть хотя бы на час. Когда такая возможность брезжит, она оборачивается еще худшим, горьким или страшным опытом. Элегантная дама, пригласившая путников к себе в дом, оказывается сексуальной извращенкой; в покинутом доме, где они разместились на ночлег, их соседом оказался мертвец. В эти рождественские дни Марианне с ребенком не находится места даже в хлеву. Они оказываются несчастней Девы Марии и Младенца Христа. Жители деревни, в которую они забредают, подозрительны и враждебны. И, наконец, церковь, где идет рождественская служба (тут затаиваешься в ожидании благости), вызывает у Миши ужас — он с воплем выбегает оттуда.

Остановка в пути — в захудалой ночлежке, где снизу раздается нестройное пение российских челноков, неубедительно тянущих «Я три державы покорил...», — дает толчок развитию новых мотивов. Отупляющая усталость ребенка, которому, как в рассказе Чехова «Спать хочется», никак не удается выспаться, контрастирует с

неутомимым сексуальным беспокойством матери, мастурбирующей на соседней койке, выходящей на улицу в поисках то ли денег, то ли случайной связи. И каждый раз ее приключения сопровождаются взглядом ребенка. Выслеживая мать, Миша встречает бродячее стадо мычащих недоеных, с распухшим выменем коров, которые с животной страстью ревут о своей невостребованной плодовитости. Стадо проходит — мальчику открывается картина совокупляющейся в подъезде матери.

Усталое раздражение Миши — тоже как у Чехова — находит выход в отчаянном жесте, похожем на цитату из фильма Шарунаса Бартаса «Коридор»: он швыряет в стену любимую игрушку, взятую из дома — плюшевого мишку (под плюшем мальчик прячет свои «сокровища», в том числе спички, которыми зажигал свечи у себя в подвале).

Последние эпизоды фильма развиваются почти в стремительном — по сравнению со всей длинной, томительно медленной картиной — темпе. Миша звонит отцу, прося приехать и забрать их. Тот является, неуклюже прося прощения у жены, но она не желает прощать. «Я не чудовище», — с трудом выговаривает он. Видимо, да, не чудовище, но опустившийся от безнадеги, переставший чувствовать себя человеком и мужчиной неудачник, выброшенный из жизни. Опять разгорается дикая ссора, Миша, достав свои спички, поджигает какое-то тряпье — и огненная завеса мигом отделяет его от родителей.

Фильм завершается безмолвным кадром крупно снятого лица Миши на фоне все того же безрадостного пустынного пейзажа с уходящей вдаль дорогой, по которой они с матерью сюда пришли и от которой он отворачивается, глядя куда-то в сторону, в некое невидимое нам будущее. Маленький герой «Жестяного барабана» выражал свой бунт против мира взрослых тем, что отказывался расти; современный маленький герой заявляет свой протест более решительным и брутальным способом (почти одновременно с «Морозом» снял своего «Мальчика-мясника» Нил Джордан). Свидетельствует ли это о беспределе детской жестокости или же о степени деградации взрослых — вот в чем вопрос...

Девушка ищет отца

У Герберта Ахтернбуша репутация левого анархиста, возмутителя спокойствия и эксцентрика. Художник по образованию, он автор нескольких романов, пьес и рассказов, а также почти трех десятков фильмов. На пороге своего пятидесятилетия Ахтернбуш решил создать своеобразный омаж самому почитаемому им художнику, гению XX века — Пабло Пикассо.

Ахтернбуш дебютировал в 1970-м, и, видимо, киношная атмосфера тех лет крепко врезалась в его память. Не знаю, в каком стиле сняты другие его фильмы, к которым он сам пишет сценарии и в которых сам играет, но «Пикассо в Мюнхене» — цветная калька с «театральных» фильмов «молодого немецкого кино» (таких, как «Артисты под куполом цирка: беспомощны» Александра Клюге, например; кстати, Ахтернбуш — автор сценария «Стеклянного сердца» Вернера Херцога). В то же время это еще и дань авангардистской традиции брехтовского «эпического театра».

Фильм оформлен как театральная постановка. Экспозиция: мать и сын, некто вроде рассказчиков, открывают «театральный занавес», по очереди входя в кадр на фоне пустой рамы, из которой небрежно вырвана картина. Что предвещает сюжет о художнике. Мать заставляет сына накладывать ей сметанную маску, придающую лицу алебастровую неподвижность, и, расхаживая с ней, становится актрисой-марионеткой.

Безумная деспотичная мамаша третирует сорокалетнего сынка (одетого в шорты), психотерапевта, между прочим. И сообщает сыну о том, что есть у

нее мужчина, который живет в задней комнате. Это Пикассо.
Который, оказывается, жив-здоров и находится в преддверии своего «желтого» периода.
Повествование, как положено, прерывается интермедиями — ироничными по отношению к немецкой культуре эпизодиками с прелестными малышами (вспомните рекламу йогурта «Мертингер» — лучшего из Баварии)
и животными, очеловеченными мастерством оператора Генри Хаука (слон снят будто шагающий человек — в кадре только передние ноги и хобот, напоминающий сами знаете что). Эти эпизоды перемежаются столь же иронично переосмысленными «зонгами», превращающимися в сладкие американские песенки. Песенки — намек на экспансию американизма: мать главной героини, Таклы, уехала в Америку и разговаривает с дочерью исключительно по-английски (с сильным немецким акцентом — дама решила ни слова не произносить на варварском родном языке).
Такла — пациентка повествователя-психотерапевта, юная дикторша, вещающая о погоде. Она, как полагается, ищет отца, который где-то здесь, в Мюнхене. Такла знакомится с Пикассо и немедленно попадает под его сокрушительное обаяние — в которое, впрочем, зрителю приходится верить условно, ибо режиссер (он же исполнитель заглавной роли) им либо не обладает, либо искусно его скрывает, сохраняя общий стиль фильма. Впрочем, все силы уходят у него на достижение портретного сходства со своим героем. На самом деле исходное сходство отчасти имеется, но Ахтернбуш высоковат и худоват для Пикассо, и голова у него поуже, и глаза совсем другие, хотя он старательно их таращит.
Тем не менее зрителю предлагается поверить в художественную силу экранного Пикассо, с помощью которой он даже оживляет мощи какого-то немецкого короля, покоящегося в средневековом соборе. (Но это, конечно, слишком, и художника просят уложить покойника обратно.)
Пикассо — жовиальный тип, почти, видимо, переведшийся на европейской территории в наше время. Этим он и привлекает женщин, которые от него без ума. Но дамочки не первой молодости Пикассо безразличны, он предпочитает им свеженькую Таклу. Которая предается ему душой и готова предаться телом. А также помогает в работе. Повинуясь желанию Таклы, Пикассо соглашается снимать фильм, в котором должен летать с ней, принявшей образ коровы. Отсюда и появляющиеся время от времени у Таклы синие рога, делающие ее персонажем «Тавромахии».
Как-то, помогая маэстро творить, бедняжка Такла сваливается с лестницы и умирает.
И тут Пикассо открывает свое жизненное кредо. Для него как художника нет ничего важнее живой жизни и настоящей любви. Произнеся три раза магическую фразу, знакомую каждому россиянину, посещавшему в школе уроки литературы, — Ich sterbe, он умирает, символически передавая свою жизненную силу девушке. Чем как бы вербализует известное высказывание Пабло Пикассо о том, что за всю жизнь он так и не научился ничему, кроме как любить предметы и поедать их живьем. Засим следует кадр с афишей, извещающей о выставке «Пикассо в Мюнхене», организованной Таклой Буш, не устающей твердить, что ее отец — Пикассо. Окончательно неясно, символический ли он ее отец или взаправдашний. Моменты правдоподобия Ахтернбуша вообще не занимают: «Если бы кино было озабочено правдоподобием, его просто не существовало бы». Важно другое: идиот психотерапевт девушке не помог, но ей все же удалось выйти из фрустрации, обретя отца-художника. Бог с ней, с беспутной мамашей, глядящей в сторону океана; девочка-фигурантка, проговаривавшая заученные тексты про погоду, обрела новую жизнь. Рациональность бесплодна, искусство

вечно и зеленеет вместе с жизнью. Всеобщее сиротство, таким образом, тоже победимо — кто вам мешает считать отцом того же Пикассо?

Орфей в аду

«Остаться безумным, остаться любимым» — это история современного Каспара Хаузера. В 1974 году Вернер Херцог поставил фильм «Каждый за себя, а Бог против всех» про этого европейского Маугли с Бруно С. в главной роли. Теперь Маугли конца XX века сам рассказывает о себе с экрана в документальном фильме Эльфи Микеш.

«Остаться безумным, остаться любимым»

Торстен Рикардо Энгельхольц родился в декабре 1968 года и первые восемь лет жизни провел запертым в темном чулане. Его кормили одной и той же едой изо дня в день, а когда однажды дали что-то непривычное, его стошнило. Отец заставил ребенка слизать блевотину. Отцовские порки были каждодневным ритуалом.

Потом Торстена ждало еще худшее заключение — в детских домах и психиатрических лечебницах. Со смирительными рубашками, изнасилованием, карцером и прочей известной терапией.

В двадцать лет его жизнь наконец изменилась к лучшему. Теперь Торстен Рикардо живет в удобной просторной квартире, у него есть любимая работа — он художник в любительском театре под названием «Тиква» — и коллеги, вместе с которыми он играет в этом театре: молодой человек в инвалидной коляске, девушка с болезнью Дауна, тихо помешанный мужчина, который все время поет, записывая себя на магнитофон.

У Торстена есть друг, с которым он беседует о самом интимном, например о женщинах, с ними у обоих не получается. Если так пойдет дальше, заключает Торстен, стану «голубым». Кроме того, у него есть любовь. Женщина его мечты, ее он хотел бы видеть женой, но этого не будет никогда. Аннелиза из другого мира. Впрочем, относится она к Торстену по-доброму. Женщины на рисунках Торстена изящные, тоненькие, романтичные. Но они недостижимы. Его мир — метро, го-

родское подземелье, прочерченное правильными линиями рельсов, с тунелями, которые, как пел Высоцкий, выводят на свет. «Я бы женился на подземке, она никогда не подводит, женщины обманывают, а поезда всегда приходят вовремя».
Метро стало наваждением. Изо дня в день он садится в вагон у окна, чтобы видеть рельсы и кабели, сигнальные огни и указатели. Он знает наизусть берлинскую подземку и заочно изучил будапештское фельдолатти — самое старое в Европе, миниатюрное, по-старинному уютное метро. На коре старого дерева Торстен видит маршруты электричек, станцию «Муравей». Ему хотелось бы, чтобы станция метро была на каждой улице. Чтобы всегда можно было выйти на свет.
Одержимый техноградом, Торстен рисует себе в мечтах другой Берлин — столицу искусства. Еще одна страсть Торстена — кино. Он смотрит фильмы про «третий рейх», про концлагеря, которые напоминают ему психлечебницы. «Я боюсь и смерти, и жизни». Он играет в театре Войцека, Каспара Хаузера и Орфея. Все трое вместе — он сам. Тупоумный, отлученный от мира, талантливый. На его картинах преобладает синий цвет — холодный цвет «памяти и движения». Проведший почти всю жизнь во тьме запертым в четырех стенах, он инстинктивно компенсирует эти годы лихорадочным движением поездов, едущих к свету. Рисует воображаемую вселенную, где главная планета называется Парадиз — там нет насилия, политики, смерти; столица носит имя Аннелиза. На планете Психея нет разрушенных семей. Планета Политика — вместилище лжи, страха, насилия. О ней он говорить не любит.
Фильм о Торстене Рикардо сняла Эльфи Микеш, бывший оператор, работавшая с Розой фон Праунхеймом, Вернером Шрётером, Моникой Трейт, Терезой Виллаверде. Герой рассказывает о себе сам, без всяких комментариев, глядя если не в окно вагона, то — через объектив камеры — нам в глаза. Его взгляд беспокоен и упорен. Это Эльфи Микеш обратила наши глаза вовнутрь. В человеке, которого безвинно сделали изгоем и лишили рассудка, зритель может увидеть собственное отражение — собственный страх и беззащитность перед жизнью и смертью, собственную надежду на правильность кем-то проложенных рельсов и точность указателей, на то, что поезда всегда приходят вовремя и каждый маршрут заканчивается станцией, выводящей на свет.

«Мороз» (Frost)
Автор сценария, режиссер, оператор, художник Фред Келемен
Композитор Чарлз Мори
В ролях: Пауль Блумберг, Анна Шмидт, Марио Герике и другие
ZDF, Das Kleine Fernsehspiel, Poco Films GmbH
Германия
1998

«Пикассо в Мюнхене» (Picasso in München)
Автор сценария и режиссер Герберт Ахтернбуш
Оператор Генри Хаук
В ролях: Герберт Ахтернбуш, Дорис Юнг, Йозеф Бирбихлер, Барбара Гасс и другие
GmbH Kuchenreuther Filmproduction
Германия
1997

«Остаться безумным, остаться любимым» (Verrückt bleiben, verliebt bleiben»)
Автор сценария, режиссер и оператор Эльфи Микеш
Композиторы Ласло Ваславик, Рональд Штекель
Mediopolis Berlin
Германия
1997

Бэрбель Далихов:

«Я ВОЗЛАГАЮ НАДЕЖДЫ НА НОВЫЕ ТАЛАНТЫ»

Беседу ведет Нина Цыркун

Бэрбель Далихов

Нина Цыркун. Ваш музей располагается в здании бывших конюшен, в манеже. Это очень напоминает Москву, у нас в центре, рядом с Кремлем, в Манеже — один из самых больших выставочных залов.

Бэрбель Далихов. В 1685 году архитектор Иоганн Арнольд Неринг построил здесь, в Потсдаме, для бранденбургского курфюрста Фридриха Вильгельма оранжерею. Став королем, Фридрих Вильгельм устроил здесь военный плац, а оранжерею распорядился перестроить в манеж. В XX веке в манеже организовали военный музей, во время второй мировой войны он сильно пострадал от американских бомбардировок. После реставрации в нем расположился исторический музей, а в 1977-м его реорганизовали в музей кино. Экспозиция была посвящена немецкому кино, прежде всего — продукции студий Бабельсберга. Теперь он называется Киномузей земли Бранденбург. Основная экспозиция — «Киногород Бабельсберг» — рассказывает и показывает историю немецкого кино, начавшуюся в феврале 1912 года, когда берлинский оператор Гвидо Зеебер открыл в Нойбабельсберге маленькое фотоателье.

Нина Цыркун. Кроме постоянной экспозиции, вы устраиваете специальные выставки и ретроспективы...

Бэрбель Далихов. Да, сейчас мы работаем над очень сложным проектом — выставкой, посвященной Лени Рифеншталь. Эта женщина до сих пор вызывает горячие споры. Она даже отказывается приехать на открытие, боится, что у нее не выдержат нервы. Но до сих пор, несмотря на возраст (ей ведь уже 95!), продолжает работать. Последние полвека она занимается фотографией. И ее альбомы производят фурор.

Нина Цыркун. А в Германии ее фотоальбомы выходили в свет?

Бэрбель Далихов. Нет.

Нина Цыркун. А фильмы с ее участием сохранились? Их ведь было, если не ошибаюсь, семь?

Бэрбель Далихов. В Германии ее фильмы фашистского периода не демонстрировались. В ГДР — под тем предлогом, что они находятся у союзников. А фильмы, снятые до 1933 года, показывали, хотя и не для широкой публики. О ней не вышло ни одной книги, есть только ее автобиография. Но творчество Рифеншталь — важная часть истории нашего кино и очень характерная часть.

Нина Цыркун. Мнение о Лени Рифеншталь во многом сформировалось под

❖ *Бэрбель Далихов — директор Киномузея в Потсдаме.*

влиянием эссе Сьюзен Зонтаг «Магический фашизм», написанного очень талантливо, но все же довольно пристрастно.

Бэрбель Далихов. Это правда. Но Сьюзен Зонтаг все же хорошо знала материал, а ведь очень часто люди позволяют себе высказываться о том, о чем просто не имеют представления. Широкому зрителю известно лишь несколько фрагментов из фильмов Рифеншталь. Кстати, когда мы здесь, в музее, смотрели «Олимпию» и «Триумф воли», мало кто досмотрел

Лени Рифеншталь

их. Под конец в зале оставались только специалисты, а персонал удивлялся: как может быть опасен фильм, который так скучно смотреть, — сплошные речи и марши, на несколько часов. В то же время Зонтаг утверждает, что это кино обладает магической силой.

Нина Цыркун. Точнее, фасцинацией — она использует фрейдовский термин.

Бэрбель Далихов. Так или иначе, спустя шестьдесят лет пришла пора разобраться во всем этом объективно.

Нина Цыркун. 7 ноября прошлого года по каналу REN TV у нас показали 50-минутную версию «Триумфа воли» под шапкой «Триумф воли» — Ленинская премия».

Бэрбель Далихов. Да что вы!

Нина Цыркун. Показ предваряла дискуссия в эфире, в которой подчеркивался параллелизм между нацизмом и сталинизмом, аналогии в стиле и эстетике советского кино 30-х годов и фильмов Рифеншталь.

Бэрбель Далихов. На мой взгляд, такое сопоставление несправедливо. Тут все очень тонко. Рифеншталь опирается на базовые эстетические принципы, которые обладают сильным воздействием и, между прочим, используются и сегодня. На нашей выставке мы это покажем: мускулистые, атлетические тела в рекламе товаров компании Joop! — прямое заимствование из Рифеншталь.

Нина Цыркун. Ваш второй грандиозный проект связан с другой легендой немецкого кино, с актрисой, очень у нас любимой, — Роми Шнайдер.

Бэрбель Далихов. Да, в этом нам помогает частное агентство из Висбадена. Выкручиваемся, изыскивая средства и пытаясь на малые деньги сделать что-то изящное.

Нина Цыркун. Кто финансирует музей?

Бэрбель Далихов. О, это самая печальная глава нашей жизни. Музей находится на бюджете земли Бранденбург, а это не самая богатая земля в стране. Поэтому мы все время пытаемся найти партнеров. Скажем, выставку, посвященную Гецу Георгу — самому популярному и высокооплачиваемому сегодня актеру, — нам помог организовать Музей естественной истории Дюссельдорфа, для которого мы собрали материалы про фильмы о животных.

Нина Цыркун. Сколько у вас сотрудников?

Бэрбель Далихов. Двадцать девять. Треть работает в архиве. Первый человек приходит в семь утра, послед-

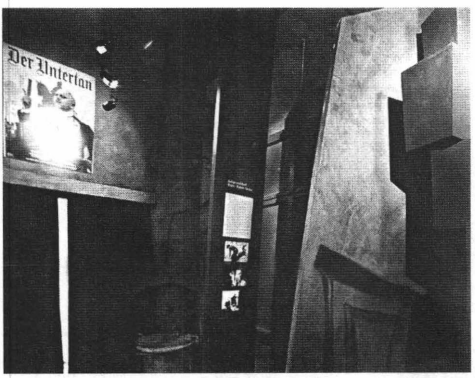
ний уходит в два часа ночи, мы работаем в две смены. Представьте, научных сотрудников как таковых у нас в штате нет, зато три менеджера; один занимается связями с общественностью и рекламой, другой возглавляет архив и делает выставку Роми Шнайдер. А я делаю выставку Рифеншталь и руковожу музеем. Веду переговоры с партнерами, встречаю гостей, пишу книги. К тому же у всех нас, женщин из бывшей ГДР, есть дети — в отличие от дам из бывшей ФРГ, которые детей не рожают, а занимаются исключительно карьерой. И, кстати, получают за тот же объем работы бóльшую зарплату.

Нина Цыркун. Насколько я знаю, в феврале у вас прошла выставка, посвященная столетию Сергея Эйзенштейна.

Бэрбель Далихов. Выставку, к сожалению, мы не потянули — кстати, отчасти потому, что не нашли отклика в московском Музее кино, у нас было предложение сделать экспозицию об эйзенштейновском мексиканском проекте, но все наши факсы и звонки в Москву остались без ответа. А ехать туда на три недели мы не можем себе позволить. Надо работать по-западному — быстро-быстро. Нет времени по два года вынашивать замыслы. Но мы провели вечер, представили на нем две книги, вышедшие к юбилею Эйзенштейна в Германии, — «Я сам» и биографическую книгу Ольги Булгаковой, показали телевизионный фильм об Эйзенштейне. И еще у нас была Неделя его фильмов.

Нина Цыркун. Есть ли у вас планы относительно сегодняшнего российского кино или его истории?

Бэрбель Далихов. Вы знаете, сделать выставку так же дорого, как снять фильм. К тому же мы живем в условиях жесточайшей конкуренции. Если не покажешь, на что способен, не получишь денег. В прошлом году мы делали советские киноночи, посвященные Октябрьской революции. Фильмы шли с аншлагом. У нас была уйма гостей. Чингиз Айтматов приезжал представлять фильмы. Водки было много. Все были в восторге. Но этот показ был рассчитан на короткое время, на определенный контингент. А выставка должна собирать людей каждый день, чтобы оправдать себя. То, что пользуется популярностью в России, здесь неизвестно и достаточного количества публики не привлечет. Надо принимать во внимание, что мы разделены культурной историей. У нас была общая история с Советским Союзом,



В киномузее

но через несколько лет от ее наследия, боюсь, ничего не останется.

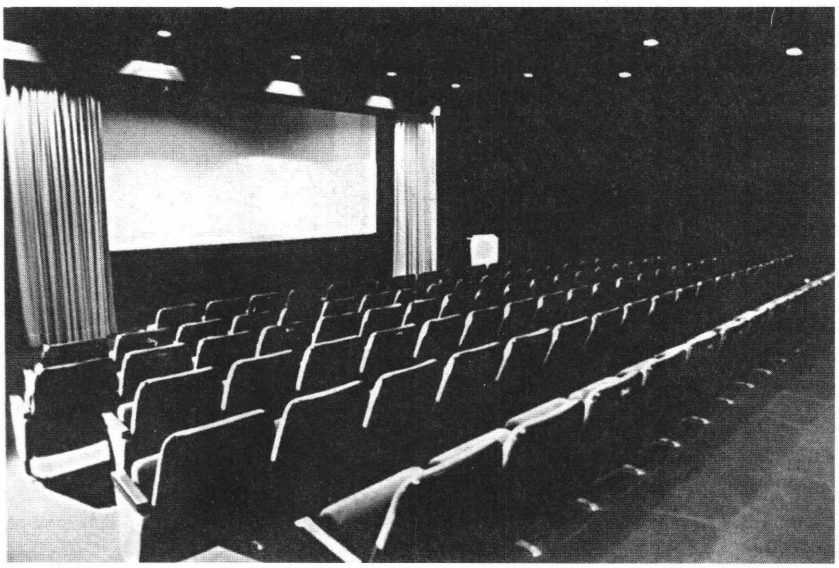
Нина Цыркун. Мне кажется, что пройдет еще несколько лет, и у нас опять будет общая история. Но для этого надо, конечно, потрудиться.

Бэрбель Далихов. Я возлагаю надежды на новые таланты. И у вас, и у нас. Про нас могу сказать, что немецкое кино сейчас на подъеме, но на экспорт еще не годится. Так что пока подождем.

Потсдам, 17 февраля 1998 года

Даниель Котхеншульте

«НЕМЕЦКОЕ КИНО МОЖЕТ БЫТЬ ДАЛЕКО НЕ ХУДШИМ!»



«Немецкое кино может быть далеко не худшим» — когда Джо Хембус в 1961 году писал свой знаменитый памфлет против «папиного кино», дела у немецкого кинематографа в действительности шли совсем даже неплохо. Доля немецкоязычной кинопродукции на внутреннем кинорынке достигла в 1961 году 32,6 процента, включая 6 процентов Австрии. 37 процентов первого квартала 1997 года в сравнении с предыдущими годами выглядят астрономически. Ирония же здесь вот в чем: новое самосознание профессии концентрируется на том, что в свое время не стало бы даже темой для обсуждения, — на хозяйственном положении в стране. Хембус не останавливался на анализе рыночного сектора. Его критика касалась только профессиональной квалификации. Старые мастера, которых он хотел изгнать с Олимпа — Койтнер, Хофман или Штаудте, — уступали по качеству «молодому немецкому кино». Но где теперь те умники, что высмеивали кинематограф эры Аденауэра? Тогда немецкий кинематограф процветал только в пределах собственного языкового пространства и не отличался новаторством. Так ведь и сегодня среди режиссеров вновь возрожденного киномейнстрима, известного только дома, «авторов» что-то не видно. Один из немногих, кого можно причислить к этой категории творцов, Хельмут Дитль получил за «Россини» (Rossini) сразу три кинематографические бундеспремии. Другие фильмы, получившие награды — «Жизнь — стройплощадка» (Das Leben ist eine Baustelle) и «По ту сторону безмолвия» (Jenseits der Stille), — уже никак не назовешь прорывом за пределы массового искусства.

Нечего показывать

Коммерческий успех немецкого кино у отечественной публики покоится на

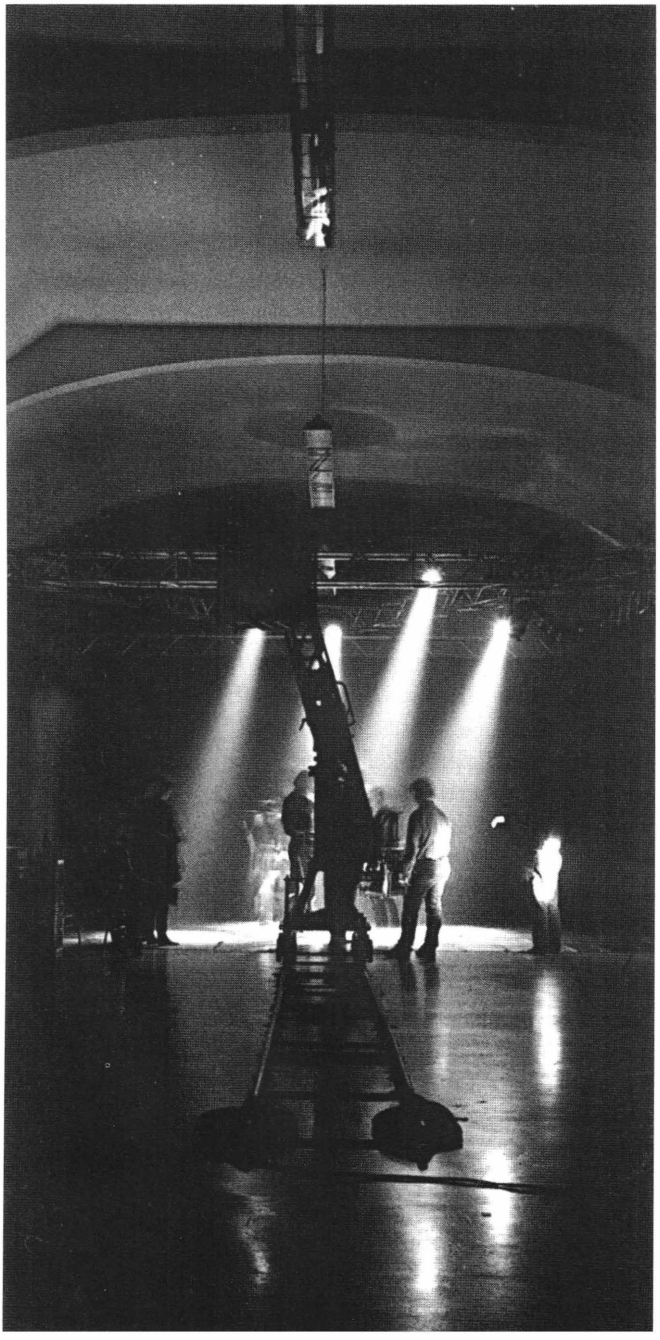
зыбкой почве. Да, имеет место отвоевание значительной доли рынка для проката немецких фильмов у себя на родине. Но уровень качества при этом вряд ли преодолел планку 1961 года. Между прочим, кто еще получил бундеспремию в год выхода на экраны комедии Курта Гётца «Стакан воды» (Das Glass Wasser) или «Привидений в замке Шпессарт» (Das Spukschloss im Spessart) Курта Хофмана? Может быть, фильм «Девица Розмари» (Das Mädchen Rosemarie), в эпическом римейке которого в прошедшем году попробовал силы Бернд Айхингер? Нет, и он не понравился жюри, которое не нашло достойного премии фильма. Сегодня, конечно, такое произойти не могло.

Смелость самооценки отрасли, проявляемая на подобных мероприятиях, достигает чудовищных размеров. Последней ложкой дегтя явилась откровенная международная неудача немецкого кино, которая многим видится временной, как будто здесь все пойдет успешно, когда вместо комедий будут востребованы серьезные сюжеты. Но в этих рассуждениях кроется ошибка. Кто смотрит фильмы на чужом языке, тот судит прежде всего по изображению. Надо попытаться посмотреть немецкий фильм глазами американского или французского зрителя. Великий Хичкок радовался, когда однажды его фильмы были показаны в Сингапуре как немые и несмотря на это были поняты. Замечательный режиссер Агнешка Холланд оттачивает как искусство просмотр фильмов, языка которых она не знает. Но сколько немецких фильмов последних лет, имевших успех, можно было бы смотреть без звука? Сколько наших нынешних эротических фильмов с переодеваниями сработали бы без озвучания? Большей части немецких фильмов не только нечего сказать, но нечего и показывать. При этом есть стилисты, искусство которых перешагнуло языковые барьеры, но при этом утратило свое национальное немецкое качество. Вим Вендерс, как и Вернер Херцог с его документальными фильмами, снискал блестящий успех среди любителей кино во Франции и США. Оперный фильм Вернера Шрётера Poussiéres d'Amour оказался настолько космополитичным и вневременным, что вряд ли кто-нибудь захочет отнести его к немецкому кино.

Плохой Голливуд

Десять лет назад немецкие развлекательные фильмы — за исключением нескольких международных совместных постановок — выглядели бедно: изображение было чаще всего плоским и блеклым, так как освещение ставилось обычно с прицелом на демонстрацию по телевидению. Сегодня краски этих фильмов засияли на экране сочно и ярко, дорогостоящая съемочная техника, тележки «долли» и подъемники стали нормой, но до искомого голливудского уровня остается еще очень далеко. Сегодняшний немецкий мейнстрим выглядит как американские фильмы категории «Б»: скудно оплаченное жанровое кино, предназначенное для кабельного телевидения. Кто беспристрастным взглядом посмотрел «Бандиток» Кати Гарнье, тот сочтет картину всего-навсего бледной копией «Тельмы и Луизы»: до последнего стоп-кадра режиссер следует канонам трагического road movie, и даже все, что добавлено сверх того, выглядит имитацией американских образцов. Это немного напоминает folk rock швабской группы Fool's Garden и точно соответствует состоянию дел, подмеченному принцем Чарлзом: «Мировым языком является не английский, а плохой английский». Международный язык кино — это не Голливуд, а плохой Голливуд. Почти каждый фильм новонемецкого мейнстрима следует «Бандиткам» с их мутной вненациональностью, за которой прячется попытка бесславной подделки мертворожденных эпизодов под большое кино. Любовь к американскому кинематографу

весьма осязаемо поощряется; именно фильмы, сработанные под Мувиленд, охотнее всего субсидируются.
Но они не могут вырваться за родные пределы. Впрочем, какой прок в сожалениях по поводу культурной бедности немецкого развлекательного кино! Что же касается фильмов категории art house, то мировая (прежде всего американская) публика имеет возможность познакомиться со всем, что в этом роде производится в Германии, благодаря закупкам Miramax, жаль только, что смотреть тут особо нечего. «Мы можем по-другому» (Wir können auch anders) и «Жизнь — стройплощадка» — вот и обчелся, причем «Жизнь...» явно не свободна от плохо закамуфлированных американизмов.
Есть своя ирония в том, что в фильме Шерри Гормана под красноречивым названием «Человеку свойственно ошибаться» (Irren ist männlich) алкогольные напитки продаются в немецких точках в коричневых бумажных стаканах, точно таких же, какие, как нам известно по сериалу «Коломбо», используются в США.



На что способно кино?
Нет, мир не заметил бы полного исчезновения немецких фильмов с мирового кинорынка, даже если бы мы могли предъявить работы очень крупных мастеров. Характерно, что немногие немецкие молодые режиссеры, работающие в США и Франции, показали себя как утонченные синефилы, интересующиеся киноналедием именно этих стран. Другие, как высокоодаренный мюнхенец Ханс Кристиан Шмид, чей фильм в жанре «комедии инициации» «После пяти в девственном лесу» (Nach fünf in Urwald) обнаруживает его очевидную любовь к французскому кино, максимально используют возможности кинематографа.
Но вообще в стране, где исследования по истории кино мало кого заботят, студенты киношкол в синематеки не ходят. Вим Вендерс видит в этом одну из главных проблем киногенерации. «Нас в свое время интересовало кино, — посетовал он однажды в разговоре со мной, — а этих ребят занимают совсем другие вещи».

Символична роль фильма Зёнке Вортманна «Один среди женщин» (Allein unter Frauen), герои которого поджигают кинотеатр, потому что в нем демонстрировались порнофильмы. «Горящее кино» стало знаковой приметой нынешнего «киночуда». В 1991 году эта постановка — наряду с «Макияжем» (Abgeschminkt!) Кати фон Гарнье — в качестве самого успешного новонемецкого достижения сигнализировала о конце чистого кинопроизводства. Вскоре был выпущен фильм «Маленькие акулы» (Kleine Haie) — единственный хороший фильм Вортманна, где сочетались импровизационность и строгая отработка сценария, свободного от тех расхожих стереотипов, которые очень быстро привели немецкую комедию к яппизму. Но уже следующий фильм Вортманна «Мистер Блюз» (Mister Bluesman) оказался неудачным.
К сожалению, этот дурной знак остался незамеченным — слишком малое количество зрителей он нашел.

Принципиальное самодовольство

«Друзья приходили и говорили, что мы экранизировали их жизнь», — радовался Дани Леви перед выходом в широкий прокат камерной драмы «Тихая ночь» (Stille Nacht). Такой отклик из ближайшего окружения говорит по меньшей мере о том, что небольшой круг достигшей благосостояния богемы с ее слезливым до истеричности тщеславием и сексуальными фрустрациями сумел успешно самореализоваться. Немецкое кино сегодня выглядело бы совсем жалко, если бы не два действительно хороших фильма: Эдгар Райтц завершил превосходную ленту в духе «молодого немецкого кино», судьба которой сложилась, как у фасбиндеровской картины «Берлин, Александерплац» (Berlin Alexanderplatz), — внутри страны она вызвала разочарование, а итальянские и французские киноманы приняли монументальное кинопроизведение с восторгом.
А Ян Шютте снял под названием «До свидания, Америка» (Auf Wiedersehen, Amerika) такой чуткий и жизненный фильм, что получил высокую оценку и внутри страны, и за рубежом.
Вера в то, что кинобум в легком жанре создаст благодатную почву для приемлемых фильмов, вряд ли обоснованна. Исключения, вроде фильма «Убийца» (Totmacher), только подтверждают правило: эстетические достижения в условиях всевластия конъюнктуры — всего лишь курьезнейшие издержки комедийного бума. Но и слишком изощренный эстетизм должен умерить свою гордыню.
В подлинно хороших комедиях должно быть поменьше эстетики отстранения, традиционно существующей в немецком кино.
Много написано об «остроте» новонемецких комедий положений, совершенно непонятных иностранному зрителю. Но есть и другая причина провинциальности и скуки немецкого киномейнстрима. Это принцип самодовольства, которое выразилось в эстетике «псевдо-Голливуда» и породило новый жанр невразумительных несмешных комедий. Вернер Кёниг, продюсер фильма «Жизнь длиной в 14 дней» (14 Tage lebenslönglich) глубоко прав, говоря: «Мы не можем больше плестись за Америкой, повторяя при этом, что наши истории лучше. Надо научиться их как следует рассказывать».
Что еще писал Джо Хембус в 1961 году о немецком послевоенном кино? «Оно плохое. Дела у него идут плохо. Нам от него плохо. Сделано оно плохо. Оно хочет оставаться плохим и дальше». Неужели история повторяется?

Filmdienst, 1997, N 14

Перевод Сергея Цыркуна

Публикуется с разрешения журнала Filmdienst

РУССКИЙ И НЕМЕЦ — БРАТЬЯ НАВЕК

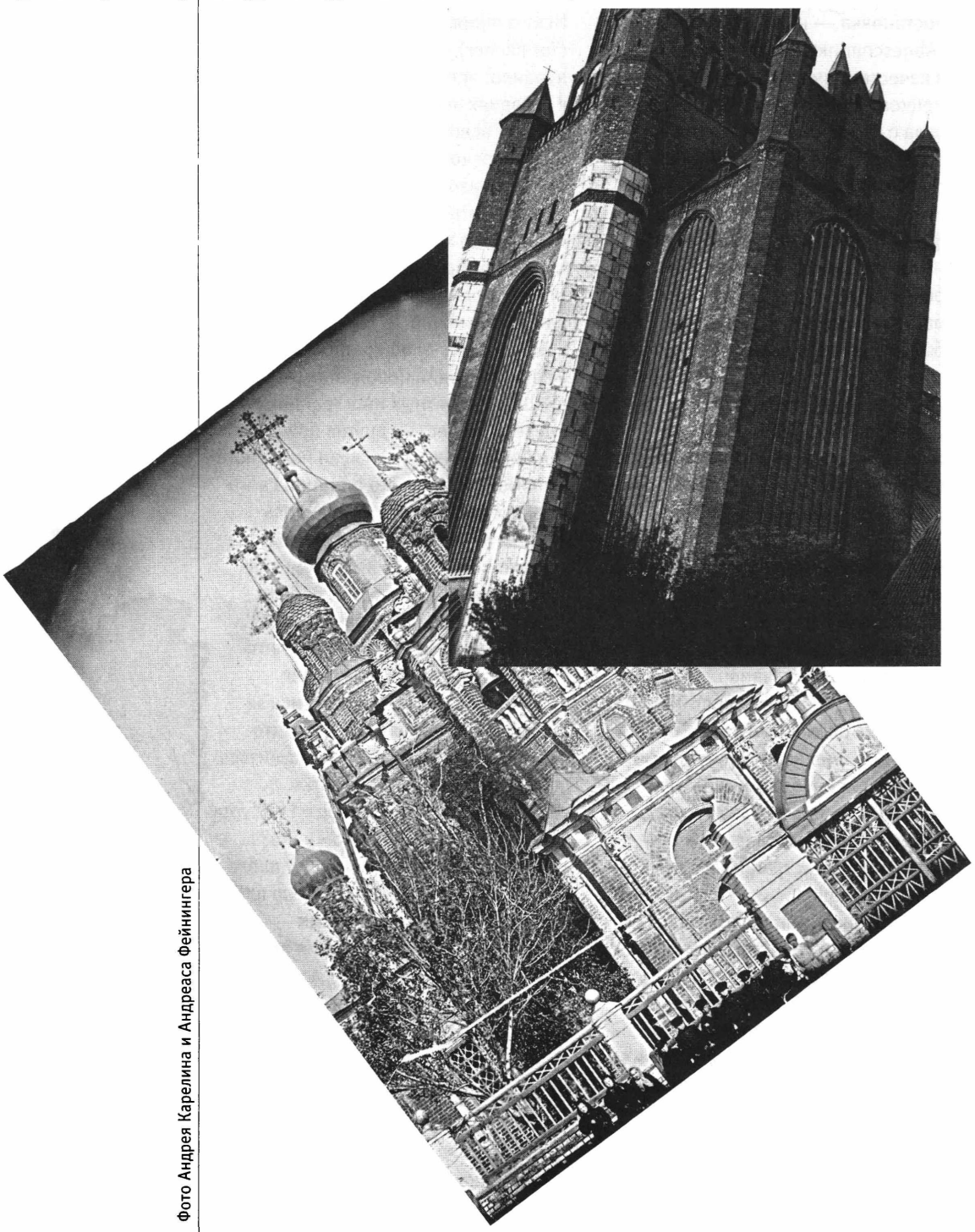
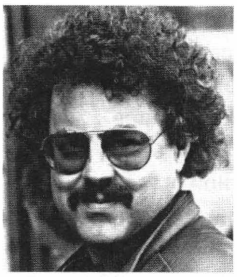


Фото Андрея Карелина и Андреаса Фейнингера



Ганс-Иоахим Шлегель

ГОРБАЧЕВ ОШИБСЯ, ИЛИ УПРАЖНЕНИЯ В ДИПЛОМАТИИ

Лицо национального кинематографа в глазах мировой общественности во многом формируется благодаря тем, кто отбирает фильмы для показа на международных кинофестивалях. Ганс-Иоахим Шлегель с 1976 года представляет в странах Восточной Европы фестиваль в Оберхаузене, а с 1986-го и Берлинский. Сегодня в киношных кругах можно услышать, что многие отечественные режиссеры снимают кино «для Жоэля Шапрона» (отборщика Канна) или «для Ганса Шлегеля» Тем более любопытно поближе познакомиться с человеком, обладающим таким влиянием, узнать его вкусы и предпочтения. Пользуясь случаем, поздравляем давнего друга нашего журнала с присуждением ему honoris causa звания почетного доктора Словацкой Академии наук за вклад в словацкий и славянский кинематограф

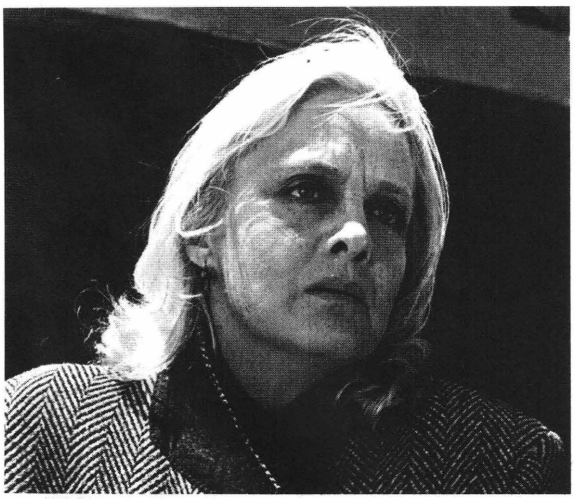
«Искусство кино». Ганс, когда вы впервые попали в Россию?

Ганс-Иоахим Шлегель. В 1965 году, в конце оттепели. Надо сказать, что в мои студенческие годы в Западной Германии доминировали настроения реваншизма, насаждался образ русского как врага немецкого народа, как восточного варвара, а самой России — как страны отсталой и бескультурной. Вы можете себе представить, что у нас был запрещен фильм «Александр Невский», только в киноклубах изредка показывали цензурованную версию, по которой выходило, что русские варвары напали на благородных немецких рыцарей. Такой вот идиотизм. Но в середине 60-х климат у нас стал резко меняться; молодое поколение вступило в спор с отцами. Один норвежский пастор, бывший партизан, организовал первые поездки немецкой молодежи в Советский Союз. Поехал и я. В то время я еще не знал языка, но получил замечательный подарок, символический подарок — первый том Собрания сочинений Сергея Эйзенштейна, который тогда только что вышел в свет, но про-

«Бесконечность», режиссер М.Хуциев

читать который, правда, я смог гораздо позже. И конечно, я не мог себе представить, что буду первым переводчиком трудов Эйзенштейна на немецкий язык, редактором первого издания его трудов (с помощью Наума Клеймана). Так или иначе, вернувшись из поездки

домой, я твердо решил заниматься славистикой — под впечатлением увиденного в России, под впечатлением встреч на легендарных кухнях с людь-



«Комиссар», режиссер А.Аскольдов

«Астенический синдром», режиссер К.Муратова

ми, совершенно не походившими на карикатурные фигуры, которые нам здесь рисовали.

Но вскоре пришел 1968 год — год студенческих волнений в Западной Европе, год Пражской весны и год ввода советских войск в Чехословакию. Я в это время был в Братиславе. Стояла прекрасная ночь, мы гуляли с девушкой и слышали какой-то непонятный гул. Утром мы узнали, что это были советские танки. Тогда очень многие изменили свое отношение к Советскому Союзу, на который раньше смотрели с большой надеждой. Но тут я, рискуя показаться сентиментальным, должен вспомнить один эпизод из детства. Мое детство прошло в Лейпциге, который после войны оказался в советской оккупационной зоне. И вот там произошло одно событие, которое навсегда врезалось в мою память. Мы с отцом стояли на трамвайной остановке, к нам подошли два русских солдата и, что-то приговаривая на своем «тарабарском» наречии, потащили меня в сторону казармы, которая располагалась рядом. Народ вокруг замер от ужаса, отец мой побледнел... А эти двое привели меня к себе, насовали в карманы яблок и вернули к отцу. С тех пор я не мог верить аденауэровской пропаганде. И увидев в Братиславе советские танки, я видел и то, как вели себя солдаты, совсем мальчишки, не по своей вине попавшие в чужую страну, смущенные и испуганные, совсем не похожие на коварного Старшего брата.

«ИК». С чего началась ваша работа с советскими фильмами?

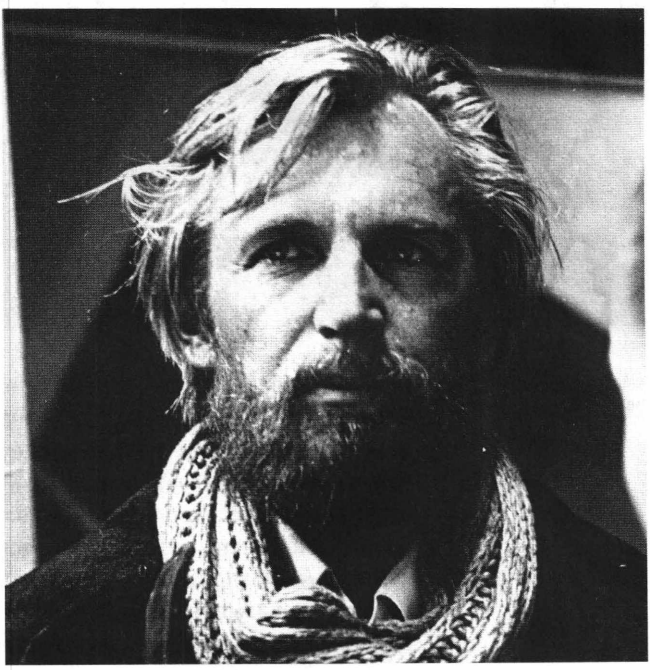
Ганс-Иоахим Шлегель. В 1976 году я вошел в оргкомитет кинофестиваля в Оберхаузене, независимого «красного» фестиваля, как его называли, девиз которого — «Путь к соседу», преодоление изоляционизма и национальной ограниченности. Надо сказать, что Оберхаузен уже имел за плечами опыт буквально конспиративной работы, приходилось здорово изворачиваться, чтобы привозить на фестиваль новаторские ленты, скажем, Йиржи Трнка из Чехословакии или Шоймана — Хайновски из ГДР, и их авторов, конечно. В мое время ситуация довольно круто изменилась, но и мне приходилось упражняться в дипломатии, сталкиваясь с советской бюрократией. Я научился играть на противоречиях в структурах советской и партийной власти, искать всяческие лазейки. Например, было совершенно исключено брать на фестиваль фильмы режиссеров, которые

вытеснялись из официального кинематографа — Иоселиани, Тарковского, — а мы сумели получить их студенческие работы не через Госкино, а через Министерство образования. И сделали в 1977 году внушительную ретроспективу вгиковских работ, где показали кроме этих двух опальных режиссеров еще и Кончаловского, и Климова, и Шепитько, и Михалкова... Или еще одна хитрость — обращаться не в центр, а непосредственно в республики. Лана Гогоберидзе показала мне в Тбилиси студенческий фильм «Мать земли», который совсем не по-советски заканчивался молитвой. В Москве я сказал в Госкино, что хочу взять эту ленту в Оберхаузен. Мне ответили, что такой картины нет в природе. Я позвонил из гостиницы в Грузию — что, спрашиваю, мне вино ваше так ударило в голову, что я нафантазировал картину, которой нет? Тут взыграла грузинская гордость. И они нашли человека в ЦК Грузии, который шлепнул на какую-то бумагу печать, и через три дня тот же самый чиновник Госкино позвонил мне и сказал: «Пожалуйста, фильм в вашем распоряжении». И «Мать земли» Г.Чохели получила в Оберхаузене главный приз.

«ИК». Вся история перестроечного и постперестроечного российского кино на Берлинском фестивале не просто прошла на ваших глазах, но, можно сказать, во многом творилась вашими руками.

Ганс-Иоахим Шлегель. Отношения советского кино с Берлинским фестивалем долгое время осложнялись тем, что фестиваль был инициирован американцами. Первой советской картиной, получившей в 1977 году берлинское золото, стало «Восхождение» Ларисы Шепитько, кстати, почему-то при активном протесте Фасбиндера, который был в жюри. Второй «Золотой медведь» был вручен через десять лет «Теме» Глеба Панфилова, и с тех пор ни одного года советские фильмы не обходились в Берлине без призов. За двенадцать лет моей работы на Берлинале не было случая, чтобы в конкурсе не участвовали российские картины, за исключением 1993-го, когда получил приз Теймураз Баблуани за «Солнце неспящих». Должен, однако, признаться, что раньше, в застойные и раннеперестроечные времена, выбор был богаче, хотя добывать фильмы было труднее; сегодня бюрократических препон нет, зато качество фильмов оставляет желать лучшего. Правда, мне кажется, в нынешнем году ситуация переломилась: картина Валерия Тодоровского «Страна глухих», участвовавшая в берлинском конкурсе, свидетельствует о том, что в России определилась новая перспективная стратегия — не подражать голливудскому кино, а, изучая чужой опыт, создавать собственные оригинальные произведения.

Нельзя не вспомнить, что для нас, немцев, именно советское кино было альтернативой голливудскому, и до сих пор не забыто то сильнейшее впечатление, которое произвел калатозовский фильм «Летят журавли» — первый, попавший в широкий прокат в ФРГ. И, конечно, можно было бы очень долго говорить о том, что серьезное киноведение тоже начиналось не где-нибудь, а в России под влиянием



«Тема», режиссер Г.Панфилов

формальной школы. Но это действительно отдельная большая тема.

«ИК». А как сейчас обстоит дело с прокатом российских фильмов?

Ганс-Иоахим Шлегель. Его практически не существует. Что было в прокате в последние годы? «Комиссар», «Прощание», «Год собаки» — то есть фильмы, получившие резонанс на Берлинском фестивале. Вообще Берлинский фестиваль был первым, познакомившим мировую кинообщественность с перестроечными и полочными фильмами. И, кстати, один сенатор из фракции ХДС заявил, что «Комиссар» — фальшивка, сделанная по заданию КГБ, чтобы пустить пыль в глаза доверчивым немцам, что такой фильм просто не мог появиться в Советском Союзе... Сейчас российские фильмы можно увидеть в основном в киноклубах, в коммунальных кинотеатрах. Берлинский «Арсенал» — кинотеатр, названный в честь картины Александра Довженко, — постоянно показывает классику. Прошлой осенью мы отметили десятилетие перестройки симпозиумом в Бремене, который открыл Горбачев, он вспоминал о традиции создания совместных российско-германских постановок в 20-е годы и во время существования ГДР, пожалев, что сейчас этого нет. Но он ошибся — сегодня мы имеем по меньшей мере два блестящих примера: «Мать и сын» А.Сокурова и «Среда» В.Косаковского. Помнится, на одном симпозиуме в начале перестройки Александр Сокуров сказал: «Я русский режиссер и никогда не буду снимать за границей». В прошлом году Кира Муратова сетовала на фестивале в Сочи, что французские продюсеры выпили у нее больше крови, чем советские цензоры. Но сотрудничество Сокурова с немецкими продюсерами оказалось счастливым исключением из правила, потому что обычно западные продюсеры действительно просто эксплуатируют таланты, которые находят на Востоке, в коммерческих целях. Мы впервые показали «Скорбное бесчувствие» Сокурова вместе с «Темой» Панфилова на Берлинском фестивале, потом были «Тихие страницы» — и журнал «Кайе дю синема» писал, что стоило ехать в Берлин только из-за одной этой картины. Но все же широкой публике Сокуров был неизвестен. Тем не менее нашлись молодые энтузиасты в берлинской компании Zero Film, которые пошли на риск, хотя шансов на прокат практически не было. И вот «Мать и сын» после показа в Панораме Берлинале был куплен почти всеми западно-

«Мать и сын», режиссер А.Сокуров

европейскими странами. Сокуров стал культовым режиссером мирового масштаба.

Другой популярной у нас фигурой стал Артавазд Пелешян. В связи с его шестидесятилетием на телевидении прошла его ретроспектива. Пелешян известен в Германии с тех пор, как в Оберхаузене показали его картину «Мы», по поводу которой даже развернулись дебаты в Бундестаге, говорили: это провокационная лента, не может быть, чтобы Советский Союз понес такие огромные потери... (Кстати, здесь, в Германии, в Штутгарте в Доме документального кино получили возможность впервые встретиться и подискутировать Сокуров и Пелешян.)

Ну и безусловно культовым режиссером стал в Германии Андрей Тарковский. Его книга «Запечатленное время» впервые увидела свет на немецком языке, в моем переводе.

«ИК». Вы переводили Эйзенштейна и Тарковского, это две ключевые фигуры начала и конца советского кино...

Ганс-Иоахим Шлегель. Да, и к тому же фигуры полярные. Тарковский ведь выступил антиподом не только Голливуду с его эстетикой быстрого монтажа и идейным примитивизмом; возрождение иррационализма, религиозная наполненность его кино вызвали в Германии в поколении 1968 года с его идеалами Просвещения бурные споры. Я даже организовал дискуссию в Евангелической академии «Тарковский versus Эйзенштейн», в которой принимали участие не только киноведы, но и теологи.

От Тарковского я впервые услышал и о Сокурове: «В Петербурге есть очень талантливый человек, надо его поддержать». Сокуров в своем эссе о Тарковском говорит о нем как о гении, но повторяет: «Я не был его учеником». Однако для меня влияние на него Тарковского несомненно — оба пытаются раскрыть внутреннее бытие вещей. Тарковский видел идеал кино в документалистике, а именно в ней, на мой взгляд, особенно силен Сокуров. С помощью видео он освоил новый тип монтажа — цветовой внутрикадровый монтаж, который, на мой взгляд, связан с импульсом Тарковского. И еще в одном Сокуров сближается с Тарковским. Тарковский писал, что хочет уйти от использования сочиненной инструментальной музыки: «Природа звучит так красиво! Если бы у нас были уши это слышать!» Он даже мечтал озвучить в этом ключе «Генеральную линию» Эйзенштейна. И сейчас Сокуров не только делает медитативное кино, близкое Тарковскому, но и использует ту самую природную музыку. И мне представляется особенно важным, что в понимании этих трех замечательных режиссеров, трех мировых классиков, уникальные возможности документального кино безусловны.

Сегодня нередко можно услышать, что советское кино было замордовано соцреализмом, что история документалистики — заказной официоз... Это далеко не так. Документальное кино

«Страна глухих», режиссер В.Тодоровский

нашло способ говорить правду и на этом пути оттачивало свою эстетику, становившуюся базовым языком для всего кинематографа. Благодаря ей кино стало мотором перестройки. Если мы не будем забывать об этом, то и наше кино, и ваше скорее выйдет из тупика.

Берлин

Записала Н.Ц.

Дмитрий Ухов

УРОКИ ЧЕРНО-БЕЛОЙ МАГИИ: АЛЕКСЕЙ АЙГИ И ДРУГИЕ

У нас все началось с фестиваля «Немое кино — Живая музыка», который проходил в начале 1996 года в Екатеринбурге. Московское отделение Немецкого культурного центра имени Гёте (Гёте-Института) морально (и материально) поддержало проект Екатеринбургского центра современного искусства, предложенный местным кинокритиком Сергеем Анашкиным. Идея состояла в том, чтобы пересадить на отечественную почву популярный уже лет двадцать синтетический жанр — показ старого черно-белого кино в сопровождении новой музыки. Музыкальной частью занимался московский новоджазовый менеджер Николай Дмитриев. Мне уже приходилось писать в «Искусстве кино» (1996, № 7) о том, что этот киноконцертный жанр — реакция на MTV со стороны изящных (чтобы не сказать — элитарных) искусств — особенно привился в новой импровизационной музыке и джазе: строгая структура кинофильма как бы «цементирует» коллективную спонтанность новоджазового дискурса.

Но новый джаз — не единственный музыкальный жанр, в котором это получается, наоборот, за два десятилетия эта идея себя почти исчерпала. Поэтому когда еще в Екатеринбурге директор культурных программ Гёте-Института Вильфрид Экштайн привлек автора этих строк к формированию программы фестиваля «Берлин в Москве» и назвал мне два фильма — «Горная кошка» Эрнста Любича и «Метрополис» Фрица Ланга, которые предполагалось озвучить в мае того же 1996 года, моя реакция была мгновен-

ной и однозначной: с первым фильмом должен работать Антон Батагов (до этого аккомпанировавший «Человеку с киноаппаратом» Дзиги Вертова), со вторым — Алексей Айги и его ансамбль «4:33».

Батагов поступил как концептуалист: сочинил минималистскую партитуру в стиле «Коянискацци», но развивающуюся без какой-либо видимой связи с киносюжетом. Только в самом конце, в форме эпилога, эпизод с изнеженно-феминизированным офицериком (которому противостоит, соответственно, эмансипированная женщина — предводительница шайки грабителей — в исполнении Полы Негри) сопровождается... звуком записанной с телеэкрана рекламы косметических средств.

«Метрополис» хорошо известен в музыкальных кругах (только в последние годы с ним работали Джорджо Мородер, американский Alloy Orchestra), и это, как мне казалось, могло только облегчить решение задачи. Теперь, задним числом, я понимаю, что для молодого композитора и скрипача это был довольно радикальный способ обучения — как плаванию методом бросания в воду.

Алексей Айги. *Сначала я испугался: нужно больше, чем два часа музыки... классика кино... несколько сюжетных линий. Если бы знал, что до меня «Метрополисом» занимались и другие, может быть, за эту работу и не взялся — не хватило бы наглости.*

Но с поставленной задачей композитор справился блестяще: специально расширил свой ансамбль до девяти исполнителей (а это уже совершенно другой уровень сложности — почти что камерный оркестр), привлек блестящего исполнителя новой музыки — пианиста Михаила Дубова, разработал разветвленную систему лейтмотивов (их пять или шесть — примерно столько же, сколько основных персонажей и соответствующих сюжетных линий).

Фактический дебют Айги получил единодушное одобрение. Как композитор он начинал под сильным влиянием Арво Пярта, художника определенно «северного» склада, и уже позднее освоил минимализм. Причем не в ортодоксальной форме, характерной для Филипа Гласса или Стива Райха (как Батагов), а в стиле Майкла Наймана: Найман, как известно, соединил мелодическую привлекательность первого с ритмическими изысками второго и добавил к этому капризность предклассического рококо. Айги учел опыт британского кинокомпозитора, но вместо его декадентской помпезности выбрал, напротив, унаследованную от Пярта «нордическую» выдержанность.

Сейчас «Метрополис» интересен не столько даже своим антиутопическим сюжетом и моралью — поиском гармонии между капиталистами, пролетариями и интеллигенцией, но прежде всего кинематографической выразительностью. Хорошо известно, что «урбанистические фантазии» Фрица Ланга во многом сформировали современную поп-культуру — вспомните прямые цитаты из «Метрополиса» в клипе «Радио ГаГа» группы Queen, которые уже оттуда попали в одну из заставок телеканала НТВ (с музыкой Антона Батагова).

Пожалуй, самая интересная находка Айги — лейтмотив робота Марии. Она не человек и, соответственно, у нее нет собственного музыкального лица. Приданный ей лейтмотив соткан из всех остальных тем.

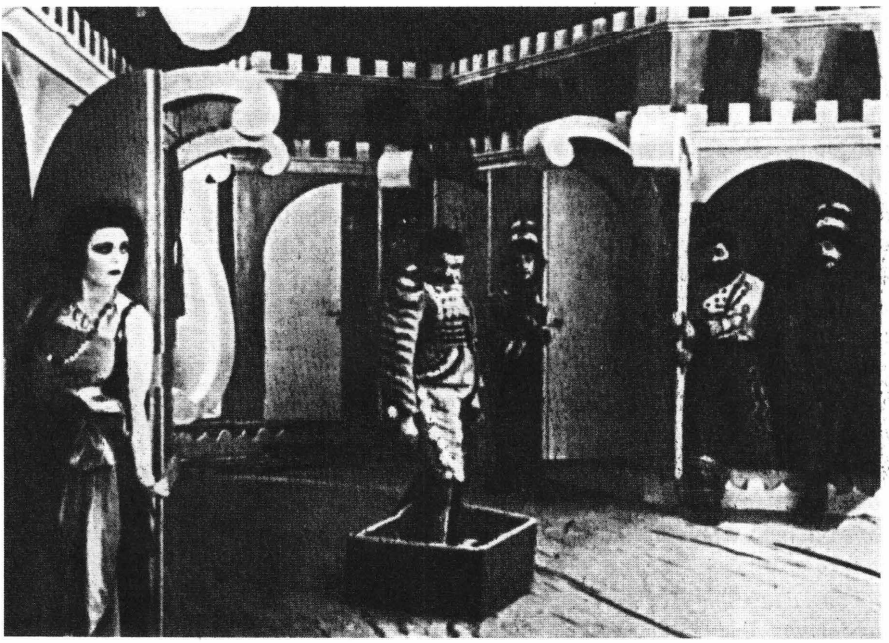
Осенью прошлого года к ретроспективе Эрнста Любича, организованной совместно с Музеем кино, Гёте-Институт снова обратился к Алексею Айги. Для музыкального сеанса был выбран фильм 1919 года «Кукла». (Напомню сюжет, явно навеянный популярными у музыкантов рубежа веков новеллами Э.Т.А.Гофмана: кукольник, не успевающий выполнить заказ, вместо двигающейся модели посылает заказчику свою дочь.)

Любопытно, что на зеркальное сходство сюжетных ходов «Метрополиса» и «Куклы» (в одном случае робот выдается за живого человека, в другом — с точностью до наоборот) композитор Айги внимания не обратил.

Алексей Айги. *Нет, когда я работал над «Куклой», я об этом не подумал. Но зато теперь сам начинаю понимать, почему и там и там в танцевальных сценах появляется вальс.*

Вальс (точнее, танец на $^3/_4$) — условно немецкая деталь, всплывшая в эпоху романтизма. Для ортодоксального минимализма, например, Филипа Гласса ни жанровая определенность, ни романтический «местный колорит» не характерны (их нет, скажем, в детской опере Гласса — Морана «Можжевеловое дерево» по сказкам братьев Гримм). Вслед за «Куклой» возник и еще один «немецкий» проект, приуроченный к российской премьере фильма Вима Вендерса «Братья Складановски». Писать и исполнять музыку к нескольким «сюжетам», снятым Максом Складановски и показанным за несколько месяцев до братьев Люмьер в берлинском варьете «Зимний сад», было вновь предложено Алексею Айги. Но на этот раз представителям Гёте-Института почему-то очень хотелось, чтобы в проекте приняла участие также Студия экспрессивной пластики Геннадия Абрамова. Айги, однако, от этой перспективы твердо отказался, предпочитая не выходить за границы жанра «немого кино с живой музыкой». Тогда Гёте-Институт широким жестом согласился финансировать два проекта: один — с Айги, другой — с ансамблем «ПовСТанцы» — дочерним коллективом Студии экспрессивной пластики. «ПовСТанцы», в свою очередь, привлекли Сергея Летова, а тот — видеохудожника Вадима Кошкина и техномузыканта Алексея Борисова. Так сложилась группа, называющая себя «Новой русской альтернативой».

Сергей Летов считает себя последователем тотального перформанса Сергея Курёхина. Хотя до питерской «Поп-механики» подмосковному саксофонисту еще далеко (ни тебе театра зверей, ни кинозвезд, ни саксофона коллеги и в чем-то конкурента Владимира Чекасина), ингредиентов в «Новой русской альтернативе» предостаточно. Летовская часть проекта «Зимний сад», показанная в Музее кино, называлась «Игра в кино» и включала в себя: 1) подлинные кинофрагменты, снятые братьями Складановски, — от боксирующего кенгуру до трех гайдуков,



«Горная кошка» (1921), режиссер Эрнст Любич

отплясывающих нечто, названное в титрах «Камаринская»; 2) эти же фрагменты, расцвеченные в психоделическом стиле компьютерной графикой Вадима Кошкина; 3) электронный фон, то иллюстративный (народные песни, уличный шум), то виртуальный — от техномузыканта Алексея Борисова; 4) импровизации самого Летова и фаготиста Александра Александрова; 5) живую картину, изображавшую ангелов — то ли из фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином», то ли из видеоклипа Loosing My Religion группы R.E.M., снятого в духе биографических кинолент Дерека Джармена. Ангелы в изображении «ПовСТанцев» (один — с бородой, другой — определенно женского пола) купались в рулонах кинопленки. Общий эффект характерен для «Новой русской альтернативы»: любопытно, но в памяти мало что задерживается.

У «Новой русской альтернативы» все было не более чем «максималистским» комментарием к «тексту» братьев Складановски. Посмотрите, мол, чего достиг ваш киноглаз за сто лет кинематографа, непонятно, зачем извели километры целлулоида, животных превратили в неких апокалиптических существ (на экране кенгуру трансформируется в какого-то Левиафана), загубили народную культуру (музыканты не преминули вспомнить «Камаринскую» Глинки), и спрашивается, ради чего? Ради пародии на Микеланджело (живая картина из кисейно-марлевых «ПовСТанцев»)?

Алексей Айги показал свою часть в рамках цикла «Немое кино — говорящая музыка». У него определенно главенствовала музыка. Это были полчаса непрерывного музыкального движения, гораздо более жесткого, чем обычно у Айги. И вместе с тем нарочито сценического — использовался оперно-театральный реквизит, в частности, металлические листы, обычно изображающие гром. Время от времени на огромном экране возникали черно-белые сценки из варьете «Зимний сад». И — нечастая даже у классиков постмодернизма ситуация «диалога» текстов. Когда проектор включался, казалось, мы следим не за цирковыми персонажами, а за их контрастными черно-белыми контурами, которые вместе с музыкой воспринимались почти как абстрактные формы — точки и линии. Как только проектор выключался и оставалась одна музыка, наоборот, в памяти оживали лица циркачей — детей, танцующих тарантеллу, гайдуков с их псевдокамаринской (Айги этот момент не педалировал). И наивные киноопыты братьев Складановски обретали одновременно свойства и кинодокументалистики, и театра: не хочется верить, что все эти циркачи, даже те, что были в то время маленькими детьми, уже выросли, состарились и умерли, если раньше не погибли в одной из многочисленных войн нашего столетия — мировых и гражданских.

Многие технические открытия, обеспечившие наш век массовой культурой, совершались параллельно, одновременно и независимо друг от друга: фонограф — Эдисоном и Шарлем Кро, радио — Поповым и Маркони, кино — как оказалось, не только братьями Люмьер, но и не забытыми за сто лет владельцами берлинского варьете «Зимний сад».

Осуществив два вместо одного, как планировалось, проекта, Гёте-Институт невольно воспроизвел в Москве конца XX века ситуацию начала века. Так что давайте предоставим XXI веку самому разбираться, чьими именами будут названы сегодняшние опыты черно-белой магии — очередной попытки синтеза искусств.

И С Т О Р И Я

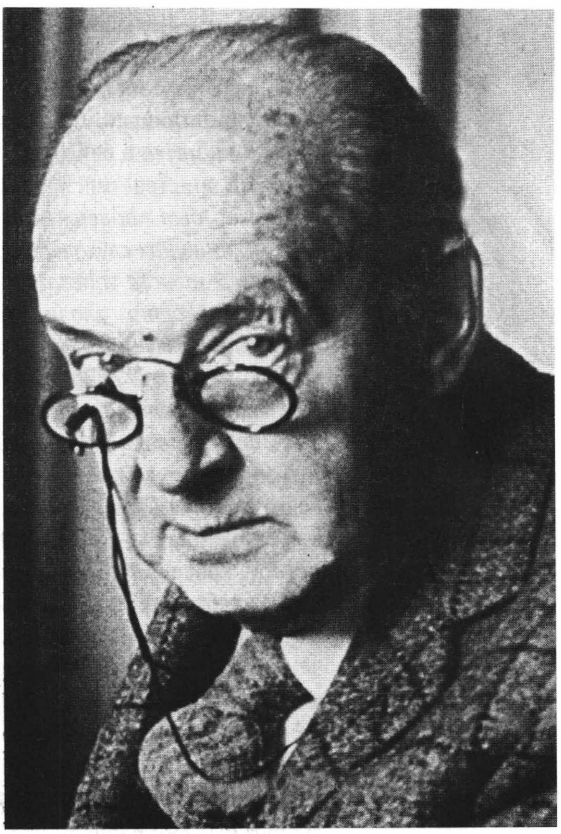
Вольфганг Якобсен, Хайке Клапдор

НАБОКОВ. БЕРЛИН. КИНО

Детство в Аркадии

Все — от случая!

«Утром я побывал в Зоологическом саду, а теперь вхожу с приятелем, постоянным моим собутыльником, в пивную. [...] Усевшись, я рассказываю: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, к которой летим. [...] Я знавал, впрочем, чувствительного юношу, страдавшего хронофобией и в отношении к безграничному прошлому. С томлением, прямо паническим, просматривая домашнего производства фильм, снятый за месяц до его рождения, он видел совершенно знакомый мир, ту же обстановку, тех же людей, но сознавал, что его-то в этом мире нет вовсе, что никто его отсутствия не замечает и по нему не горюет. Особенно навязчив и страшен был вид только что купленной детской коляски, стоявшей на крыльце с самодовольной костностью гроба; коляска была пуста, как будто «при обращении времени в мнимую величину минувшего [...] самые кости его исчезли».



Владимир Набоков родился 22 апреля 1899 года в старинном аристократическом семействе, одном из тех, что после Октябрьской революции прекратили свое существование. Петербург, город его детства, был в то время ориентирован весьма прозападнически. Окруженные многочисленной прислугой, Набоковы ежегодно, проведя суровую зиму в Петербурге, переезжали на лето к югу, в свое поместье Выру. Детство самого Набокова и

четырех младших детей в семье изобиловало далекими поездками — в Берлин, Париж, на курорты Ривьеры и французского побережья Атлантики. Долгие дни и ночи с нескончаемой вереницей картин, проплывающих мимо вагонных окон, составили самые яркие воспоминания его детства и укрепили в нем способность хранить в памяти полученные впечатления:

«Допускаю, что я не в меру привязан к самым ранним своим впечатлениям, но как же не быть мне благодарным им? Они проложили путь в чистый рай осязательных и зрительных откровений. И все я стою на коленях — классическая поза детства! — на полу, на постели, над игрушкой — ни над чем. Как-то раз, во время заграничной поездки, посреди отвлеченной ночи, именно так я стоял на подушке у окна спального отделения: это было, должно быть, в 1903 году. [...] С неизъяснимым замиранием я смотрел сквозь стекло на гроздь далеких алмазных огней, которые переливались в черной мгле отдаленных холмов, а затем как бы соскользнули в бархатный карман. Впоследствии я раздавал такие драгоценности героям моих книг, чтобы как-то отделаться от бремени этого богатства. Загадочно-болезненное блаженство не изошло за полвека, если и ныне возвращаюсь к этим первичным чувствам. Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, — и, в силу этой гармонии, они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками».

Из набоковских воспоминаний встает образ европеизированного аристократического семейства. Отец Владимир Дмитриевич Набоков, криминолог, журналист и политик на протяжении 1900 — 1910-х участвовал в, казалось, многообещающем движении, направленном против деспотической политики царя. Как один из основателей Конституционно-демократической партии он вошел в состав первой российской Думы. В наступивших сумерках уходящего феодализма Набоков-отец позаботился о том, чтобы воспитать своих детей «гражданами мира». Целый штат домашних учителей и гувернеров был нанят для преподавания им различных языков, ознакомления с жизнью других стран. Пяти лет младший Набоков начал изучать французский язык, в шесть уже писал и читал по-английски. Сын разделял с отцом общую страсть к литературе, энтомологии и науке о бабочках, лепидоптерологии. Летом 1906 года, живя в Выре, Набоков пристрастился к охоте на бабочек.

«Я всегда был подвержен чему-то вроде легких, но неизлечимых галлюцинаций. Одни из них слуховые, другие зрительные [...] не говорю я [...] о так называемых muscae volitantes — тенях микроскопических пылинок в стеклянистой жидкости глаза, которые проплывают прозрачными узелками по зрительному полю. [...] Ближе к ним [...] можно, пожалуй, поставить красочную во мраке рану продленного впечатления, которую наносит, прежде чем пасть, свет только что отсеченной лампы».

Мать воспитывала в сыне, рано созревшем математике, утонченность зрения. Будучи сама художницей, она пригласила к нему учителя рисования. Но более всего их связывала любовь к природе, к русскому пейзажу. В теплые месяцы в Выре можно было ловить бабочек, искать грибы. Бабочки, грибы, слова — ароматное, красочное и смысловое обаяние гладких поверхностей, непостижимо легкие субстанции, так похожие на кино.

В 1907 году отец Набокова был приговорен к трехмесячному тюремному заключению за протест против роспуска Думы. Незадолго до Октябрьской революции семья бежала в Крым. В 1918 году отцу, арестованному большевиками, также удалось освободиться и добраться до Крыма. В 1919 году вся семья отплывает на пароходе по маршруту Греция — Марсель и далее в Англию. Там, в кембриджском Тринити Колледж Владимир Набоков делит время между изучением русской и французской литературы, игрой в футбол и переводом «Али-

сы в стране чудес». Отец Набокова, издававший в Берлине эмигрантский журнал «Руль», становится в 1922 году жертвой политического убийства, организованного российской ЧК. Мать с младшими детьми отправляется в Прагу, а затем в Париж. Сам Владимир Набоков остается в Берлине.

«Странно, каким восковым становится воспоминание, как подозрительно хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад, — странное, странное происходит с памятью. Я выехал семь лет тому назад; чужая сторона утратила дух заграничности, как своя перестала быть географической привычкой [...] воспоминание либо тает, либо приобретает мертвый лоск, так что взамен дивных привидений нам остается веер цветных открыток. Этому не поможет никакая поэзия, никакой стереоскоп, лупоглазо и грозно-молчаливо придающий такую выпуклость куполу и таким бесовским подобием пространства обмывающий гуляющих с карлсбадскими кружками лиц, что пуще рассказов о камлании меня мучили сны после этого оптического развлечения».

Война и революция лишили Набокова родины и родного языка. Ностальгическая интонация его произведений постоянно напоминает о том, что мир юности для него утрачен и остался лишь в его воспоминаниях.

Акт воспоминания конституирует свой субъект. Само же оно у Набокова имеет оптическое измерение. Детские воспоминания предстают как панорама, в виде образов, которым, однако, недостает непосредственности. Вспоминаемое в передаче Набокова становится зримым как образ, порожденный вспоминательной способностью, самим вспоминательным процессом. Лишь силой человеческого сознания субъект бывает освобожден от распада, свойственного всему событийному. В мире Набокова сознание — это оптический инструмент. Декорации, в которых разворачивается вспоминаемое, требуют света, чтобы их можно было разглядеть. В темноте они остаются незримыми и не могут быть описаны. Само переживание требует света, чтобы претвориться в опыт, отбрасывающий тень в сознании субъекта. Луч света освещает мгновение, и оно, как тень, остается на бумаге, на экране жизни. В процессе вспоминания из прошлого выплывают не события, но их тени.

«Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением. [...] Единственной опорой в темноте была щель слегка приоткрытой двери, где горела одна лампочка. [...] Без этой вертикали кроткого света мне было бы не к чему прикрепиться в потемках, где кружилась и как бы таяла голова».

«Световая щель» жизни: воспоминания прошлого точны лишь в меру ее освещенности. В темной фотокомнате они погружаются в глубину сознания и предстают как отбрасываемые тени. «А мысль любит занавеску, камеру обскуру. Солнце хорошо, поскольку при нем повышается ценность тени».

«Что вы там увидели?» — спрашивает мой собутыльник. Смех в темноте! «Выдуманная реальность!»

Берлин

«В прошлом году, по приезде в Берлин, он сразу нашел работу и потом до января трудился, много и разнообразно: знал желтую темноту того раннего часа, когда едешь на фабрику; знал также, как ноют ноги после того, как десять извилистых верст пробежишь с тарелкой в руке между столиков в ресторане «Pir Goroi», знал он и другие труды, брал на комиссию все, что подвернется, — и бублики, и бриллиантин, и просто бриллианты».

Выдуманная реальность, мечта и воспоминание, родина и ссылка, прощание и начало...

«Зелень улиц, чернота асфальта, толстые шины, прислоненные к ограде палисадничка около магазина автомобильных штук, рекламная молодуха с сияющей улыбкой, показывающая кубик маргарина, синяя вывеска трактира, се-

рые фасады домов, стареющих по мере приближения к проспекту, — все это в сотый раз мелькнуло мимо него. Как всегда, за несколько шагов до Курфюрстендамма, он увидел, как впереди, поперек пролета, пронесся нужный автобус: остановка была за углом, Федор Константинович не успел добежать и пришлось ждать следующего. Над порталом кинематографа было вырезано черное чудовище на вывороченных ступнях с пятном усов на белой физиономии под котелком и с гнутой тростью в отставленной руке».

В память луч света проникает из другого мира и проецирует образы выдуманной реальности, более реальные, чем она сама. Это образы двойников, изгнанников собственного «Я», призраков ассоциации, людей-силуэтов, фантомов действительной жизни.

«Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку, за город, где в балаганном сарае с мистическим писком закипали светом чудовищные фацеты фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашеный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, — но долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори — наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безымянные тени наши пущены по миру».

Два миллиона людей бежали из бывшей царской империи в поисках нового места жительства по всей Европе. Их привлекал к себе Берлин, привлекал Париж. В середине 20-х годов в Берлине, между Виттенбергплац и Церковью памяти императора Вильгельма, вдоль по Курфюрстендамм, до Шёнеберга, проживали около тридцати шести тысяч русских. Эмигранты, бежавшие от Советов, могли встретиться с сочувствующими революции где-нибудь в кафе «Ландграф» на Курфюрстендамм или в кафе «Леон» на Ноллендорфплац. Одним из многих был и Владимир Набоков.

Нелюбимый Берлин, город эмигрантов, ощущавших себя чужими среди тысяч чужих. Русские островки в городе, совершенно изолированные, почти непроницаемые для немецкой речи. Эти люди общались лишь между собой. Говорили, что чувствуют запах России.

«Странная, но не лишенная приятности жизнь в вещественной нищете и духовной неге, среди не играющих никакой роли призрачных иностранцев».

Кинематограф был одним из экономических факторов в балансе выживания. Пересечения и отражения. Два иллюзорных мира встречаются друг с другом. И Набоков тоже, как «фрачный статист» в искусственных мирах из мешковины и папье-маше, стоя под светом юпитеров перед камерой, принужден играть самого себя. Один из второстепенных исполнителей, чья «единственная надежда и единственное ремесло — это их прошлое».

«Я отвез тебя в больницу около Байришерплац и в пять часов утра шел домой, в Грюневальд. Весенние цветы украшали крашеные фотографии Гинденбурга и Гитлера в витринах рюмочных и цветочных магазинов. Левацкие группы воробьев устраивали громкие собрания в сиреневых кустах палисадников и в притротуарных липах. Прозрачный рассвет совершенно обнажил одну сторону улицы, другая же сторона все еще синела от холода. Тени разной длины постепенно сокращались, и свежо пахло асфальтом. В чистоте и пустоте незнакомого часа тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишенная некоторого изящества, вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с беспечными прохожими, уходящими в отвлеченный мир, — который вдруг перестает быть забавным и обдает душу волною ужаса».

Герои романов Набокова «вслушиваются» в город. Они пробираются сквозь полифонию чужой метрополии, этого молоха, то звучного и агрессивного, то

глядящего немо и преданно. Так разрастается сложенная из ассоциативных заметок топография, звуки становятся образами. Образами, стремящимися воплотиться в языке. Фотографическими снимками города, но не черно-белыми, с холодной очерченностью контура, а цветными, похожими на витраж.

Так например, голубой — цвет городской ночи:

«Он шел по этим темно-блестящим улицам, и погасшие дома уходили, не глядя, кто пятясь, кто боком, в бурое небо берлинской ночи, где все-таки были там и сям топкие места, тающие под взглядом, который таким образом выручал несколько звезд».

Зеленый подходит для берлинских оазисов, как, например, Грюневальдское озеро:

«Выбрав тайный затончик среди камышей, Федор Константинович пускался вплавь. Теплая муть воды, в глазах искры солнца. Он плавал долго, полчаса, пять часов, сутки, неделю, другую. Наконец, двадцать восьмого июня, около трех часов пополудни, он вышел на тот берег».

И красный — для опасности, огня, любви:

«Ожидание ее прихода. Она всегда опаздывала — и всегда приходила другой дорогой, чем он. Вот и получалось, что даже Берлин может быть таинственным. Под липовым цветением мигает фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень прохожего по тумбе пробегает, как соболь пробегает через пень».

Съемка городского центра в тонах сепии:

«Потсдамская площадь, всегда искалеченная городскими работами (о, старые открытки с нее, где все так просторно, отрада извозчиков, подолы дам в кушаках, метущие пыль, — но те же жирные цветочницы). Псевдопарижский пошиб Унтер-ден-Линдена. Узость торговых улиц за ним. Мост, баржа и чайки. Мертвые глаза гостиниц второго, третьего, сотого разряда. Еще несколько минут езды, и вот — вокзал».

И еще один образ Берлина, многоцветно раскрашенный от руки:

«Перейдя Виттенбергскую площадь, где, как в цветном кинематографе, дрожали на ветру розы вокруг античной лестницы, ведущей в подземную станцию, он направился в русскую книжную лавку».

В середине 20-х годов в Берлине появилось более пятидесяти русских периодических изданий; были издательства, выпускавшие исключительно литературу русской эмиграции. Литературные чтения стали нормой. Русские эмигранты в Берлине были вагантами от литературы. Ежедневная газета «Руль» напечатала первое стихотворение Набокова:

«Синева берлинских сумерек, шатер углового каштана, легкое головокружение, бедность, влюбленность, мандариновый оттенок преждевременной световой рекламы и животная тоска по еще свежей России».

Владимир Набоков жил и работал в Берлине с 1922 по 1937 год. Его первый русскоязычный роман «Машенька» создавался в 1925 — 1926 годы. Совсем еще не известному писателю было тогда двадцать шесть лет. Как и все остальные берлинские романы и рассказы Набокова, этот роман был опубликован под псевдонимом Владимир Сирин в эмигрантском издательстве «Слово». Псевдоним, как защитная оболочка, окутывал биографическую личность, превращая ее в знакомого незнакомца, в человека-тень. В июле 1928 года «Фоссишен цайтунг» начала публиковать немецкий перевод этой вещи. Действие семи последующих берлинских романов Набокова частично или полностью разворачивается в этом городе. «Дар» (1935 — 1937) — это художественно воплощенная суммация берлинского времени, роман об удавшемся поиске самоидентичности.

«По переезде в Берлин меня охватил панический страх как-нибудь нечаянно поцарапать свой драгоценный русский лак, если я чересчур прилежно возьмусь за немецкий язык. Мое намерение задраить языковые люки облегчалось тем,

что я вращался в совершенно замкнутом кругу русских знакомых и читал исключительно русские газеты, журналы и книги. Единственными вылазками в местное наречие были обмены любезностями с постоянно меняющимися квартирными хозяевами да повседневные покупки: «Будьте добры, немного ветчины».

Камера обскура

Чем является действительность для эмигрантского сознания? Выдумана ли она? Или ее лишь предстоит еще выдумать? Изначально — она лишь дана.

«Недавно я узнал, что «Камера обскура» свободна. Если сочтешь, что для Эриха это подходит, пожалуйста, телеграфируй. Автор книги русский, Набоков-Сирин, стоит она примерно 500 фунтов». Это постскриптум из письма сценариста Фредерика Конера от 17 июля 1935 года, отправленного из Англии в Америку его брату, киноагенту Паулю Конеру. Неприметные слова, однако они бросают совершенно неожиданный свет на один немецкий эмигрантский кинопроект, а также открывают прежде не известный эпизод из жизни и творчества Набокова, который явно отдает детективом. «Эрих» здесь, несомненно, кинорежиссер Эрих фон Штрогейм. Всякий, кто хоть немного знаком с фильмами Штрогейма, почувствует пикантность этого предложения: эксцентрик Штрогейм должен экранизировать эротический роман эксцентрика Набокова.

Роман «Камера обскура» (немецкий вариант названия — «Geldchter im Dunkel» — «Смех в темноте») был написан Набоковым в 1932 году. Его герой, состоятельный женатый человек с репутацией, напоминает некоторыми своими чертами профессора Унрата из одноименного романа Генриха Манна. Как Унрат и позднее — Гумберт Гумберт, герой Набокова становится жертвой разрушительной страсти к юной женщине (здесь ей шестнадцать лет), которую он впервые повстречал в темноте кинозала. И, конечно, подобная ситуация приводит на память фильм «Голубой ангел» с Марлен Дитрих, впервые показанный в апреле 1930 года в берлинском «Глория Паласт». Остается лишь гадать, видел ли тогда Набоков ее на экране и насколько пригодился ему этот образ в последующей работе. В 1970 году в беседе с ученым литературоведом Альфредом Аппелем Набоков вспоминал: «В середине тридцатых годов Фриц Кортнер, весьма знаменитый в свое время и весьма одаренный артист, захотел снимать «Камеру обскуру». Я поехал в Лондон, чтобы повидаться с ним, но все дело развалилось, и через несколько лет другая фирма, на этот раз в Париже, приобрела на это права, однако и тут все планы ушли в песок».

В агентстве Пауля Конера на бульваре Сансет среди оставшихся деловых документов сохранилась корреспонденция (всего 21 лист) — письма из агентства, письма Веры и Владимира Набоковых, переговоры с последующим правовладельцем и т.п. Первое из этих писем написано 28 января 1947 года, то есть через двенадцать лет после упомянутого постскриптума Фредерика Конера. В нем Пауль Конер обращается к Набокову с просьбой передать ему юридические права на экранизацию романа. 20 февраля Вера Набокова по поручению мужа сообщает, что эти права были еще в 1945 году переданы другому лицу, однако поскольку планы по экранизации до сих пор не получили конкретных очертаний, она готова свести Конера с нынешним правовладельцем. Конер проявляет заинтересованность, однако при этом выражает сомнение в целесообразности съемок фильма в Америке, указывая на цензурные затруднения, могущие возникнуть в связи с его достаточно рискованной темой; самому же ему рисуется возможность снять испанизированную версию романа в Мехико. Он также упоминает своего брата Фредерика, который «together with a collaborator»[1] — не Кортнер ли имеется здесь в виду? — уже сделал в 1933 — 1934

годы свою адаптацию романа. Права в то время были получены от Макса Шаха. «Your husbund may possibly remember that»[2].

Макс Шах с 1918 года заведовал литературной частью на киностудии УФА и в 1922 году вместе с режиссером Карлом Груне основал кинокомпанию «Штерн Фильм». С 1931 года Шах работает над выпуском фильмов в Англии, где он, снова на пару с Груне, учредил компанию «Капитол Филмз», предоставившую работу и пристанище многим немецким эмигрантам. Фриц Кортнер, находясь в Англии, также работал у Шаха и Груне в качестве актера и сценариста.

В марте 1947 года между Конером и Набоковым развернулась интенсивная переписка. 2 марта Вера Набокова пишет: «Мой муж говорит, что хотя он не помнит конкретных переговоров с г-ном Максом Шахом, тем не менее уже несколько человек в разное время купили у него права на экранизацию этой вещи, но никому еще не удалось их продать». Когда дело коснулось контракта, Конер назвал сумму в 2500 долларов, что было похоже на игру в коммерческий покер: в конце концов Набоковы сообщили, что о покупке или разделе прав в настоящий момент речь идти не может. Конер в этот момент еще не знает, кто составил ему конкуренцию. Не знает он и того, что Набоков и его тогдашний деловой партнер разрабатывают французскую версию кинопроекта. Однако Конер был прекрасным дипломатом. В ходе дальнейшей переписки он мимоходом проявляет свои связи с партнерами в разных странах и особенно разыгрывает латиноамериканскую карту.

31 мая 1947 года Набоков отвечает ему лично (до этого переписку вела его жена). Он просит Конера прислать ему проект договора, «a signed agreement», гарантирующий ему при приобретении прав Конером 10 процентов от чистой прибыли в качестве гонорара. Уже через две недели соответствующий договор подготовлен и 25 июня отправлен Набокову, который отсылает его обратно Конеру за своей подписью 1 июля. Набоков сообщает ему также имя его будущего партнера: Иосиф Лукашевич, русский эмигрант в Париже, который в 1939 — 1940 годы был продюсером фильма Жана Гремийона «Буксиры» с Жаном Габеном в главной роли. Попытка Конера наладить совместную работу с Лукашевичем закончилась неудачей. Ему, впрочем, удалось выяснить, что уже существует сценарий, написанный Анри-Жоржем Клузо. Лукашевич проявил готовность к сотрудничеству, у них была назначена встреча в Голливуде, однако о ее результатах нам ничего не известно. Переписка обрывается 28 июля 1947 года.

«Камера обскура» была снята лишь в 1969 году режиссером британской компании «Фри Синема» Тони Ричардсоном по сценарию театрального драматурга Эдварда Бонда. Главную женскую роль в фильме исполнила Анна Карина. Набоков в одном из своих интервью возводит это имя еще к берлинскому периоду: «В романе идет речь о фильме, в котором моей героине поручена небольшая роль, и я думаю, что читатели должны были немало поломать голову над происхождением моей необыкновенной провидческой способности, так как имя, которое я в 1931 году придумал для главной героини этого фильма (Дорианна Каренина), загодя указывало на исполнительницу (Анну Карину)».

Еще один след мелькнет в тринадцатом — и четвертом английском — романе Набокова «Пнин», опубликованном в 1957 году. Здесь среди второстепенных персонажей выведена актриса с подобным именем. На вечере у Пнина, профессора, эмигрировавшего в США, речь заходит о дочери его патрона доктора Гагена, которая «должна была вот-вот вернуться из Европы, где великолепно провела лето, разъезжая по Баварии и Швейцарии с очень милой старой дамой, Дорианной Карен, знаменитой фильмовой звездой двадцатых годов».

Дополняя набоковскую выдуманную реальность, можно еще сказать, что в немецком кинематографе 20-х годов в массовом жанре блистала Диана Каренн, которая, в частности, играла в одних фильмах с русскими эмигрантами, скажем,

в картине 1928 года «Любовные приключения Распутина». Впрочем, Диана Каренн — это псевдоним Левкадии Константин. «Выдумать реальность...»

«Все — лишь случайные соотнесенья. Но чудные!»

«Выдумай мир! — советует тетушка в американском романе «Посмотри на арлекинов».

«Когда-нибудь, — думал он, — я непременно использую эту сцену для начала доброго, толстого, старомодного романа».

Претворение реальности в литературу — это создание нового мира. Мир есть лишь потенциал вымысла. Произведение искусства выдает возможное за действительное. Если бы речь шла не о поэтике Набокова, могло бы показаться, что мы говорим о кино. Набоковская сцена действия, обжитая людьми и озвученная, спекулирует на реализме, который всегда фиктивен. Проектор и свет оживляют полоску из искусственного материала. В темном зале образы морочат сознание.

Смех в темноте! Темнота, слепота, потеря сознания, смерть. «...жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями». Набоковская метафора темноты — это и есть метафора кинозала: между двумя вечностями тьмы (ибо во тьме масштаб времени исчезает) лежит световая щель времени, а в ней — фиктивный мир реальной и ясной видимости — фильм. Кинозал, темный объем камеры обскуры, — это объем познания. Зеркальные миры.

Мир, в котором живут персонажи берлинских романов Набокова, включает в себя кино. Герой «Дара», русский эмигрант Годунов-Чердынцев, в один из вечеров вместе со своей матерью смотрит русскую картину. В «Машеньке» Ганин сидит в кино между Людмилой и Кларой, раздраженный тем, что

«Людмила, как большинство женщин ее типа, все время, пока шла картина, говорила о посторонних вещах, перегибалась через колени Ганина к подруге, обдавая его каждый раз холодным, неприятно-знакомым запахом духов. Между тем картина была занимательная, прекрасно сделанная».

Герой «Защиты Лужина» вообще впервые попадает в кинематограф.

«Белым блеском бежала картина, и, наконец, после многих приключений, дочь вернулась в родной дом знаменитой актрисой [...] Когда же они вышли из кинематографа, у него были красные глаза, и он покашливал и отрицал, что плакал. И на следующий день, за утренним кофе, он вдруг облокотился на стол и задумчиво сказал: «Очень, очень хорошо...»

Набоков расставляет метки кинематографа в общей картине большого города. Чаплин в виде черного вырезанного из картона чудовища над входом в кинотеатр или, над другим кинотеатром, — «гигантская, как бы сквозящая игральная карта. Король в светло-коричневом шлафроке, валет в красном пуловере и дама в черном купальном костюме». В поисках идентичности силуэт становится романтической метафорой. В «Бледном пламени» некая «тайная организация теней» из Восточной Европы преследует ученого литературоведа Чарлза Кинбота, убить его должен некий «получеловеческий автомат».

«На экране было светящееся, сизое движение: примадонна, совершившая в жизни своей невольное убийство, вдруг вспоминала о нем, играя в опере роль преступницы, и, выкатив огромные неправдоподобные глаза, валилась навзничь на подмостки. Медленно проплыла зала театра, публика рукоплещет, ложи и ряды встают в экстазе одобренья. И внезапно Ганину померещилось что-то смутно и жутко знакомое. Он с тревогой вспомнил грубо сколоченные ряды, сиденья и барьеры лож, выкрашенные в зловещий фиолетовый цвет, ленивых рабочих, вольно и равнодушно, как синие ангелы, переходивших с балки на балку высоко наверху или наводивших ослепительные жерла юпитеров на целый полк россиян, согнанных в громадный сарай и снимавшихся в полном неведении относительно общей фабулы картины. [...] Теперь внутренность

того холодного сарая превратилась на экране в уютный театр, рогожа стала бархатом, нищая толпа — театральной публикой. Он напряг зрение и с пронзительным содроганием стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопающих по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор. Двойник Ганина тоже стоял и хлопал [...] Он шел и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, что он никогда не узнает, какие люди увидят ее и как долго она будет мыкаться по свету».

Набоковских героев окружают актеры, продюсеры, чиновники от кино. В романе «Смех в темноте» Альбинус Кречмар, состоятельный и уважаемый человек, влюбляется в молоденькую билетершу, которая надеется с его помощью сделать карьеру киноактрисы.

Нашедший «развлечение в кинематографическом деле, в этом таинственном, как астрология, деле, где читают манускрипты и ищут звезд», некий Валентинов пересказывает Лужину будущий сценарий:

«Манускрипт сочинен мной. Представь себе, дорогой, молодую девушку, красивую, страстную, в купе экспресса. На одной из станций входит молодой мужчина. Из хорошей семьи. И вот, ночь в вагоне. Она засыпает и во сне раскинулась. Роскошная молодая девушка. Мужчина — знаешь, такой полный соку, — совершенно чистый, неискушенный юнец, начинает буквально терять голову. Он в каком-то трансе набрасывается на нее (...и Валентинов, вскочив, сделал вид, что тяжело дышит и набрасывается...). Он чувствует запах духов, кружевное белье, роскошное молодое тело... Она просыпается, отбрасывает его, кричит (...Валентинов прижал кулак ко рту и выкатил глаза...), вбегает кондуктор, пассажиры. Его судят, посылают на каторгу. Старуха мать приходит к молодой девушке умолять, чтобы спасла сына. Драма девушки. Дело в том, что с первого же момента — там, в экспрессе, — она им увлеклась, увлеклась, увлекла-ась, вся дышит страстью [...] Дальше следует его бегство. Приключения. Он меняет фамилию и становится знаменитым шахматистом, и вот тут-то, мой дорогой, мне нужно твое содействие».

Movie — кино. Move — движение. Next move — шахматный ход — действие. Киноаналогии в набоковских романах — ирония, пародия на мечтательный мир модерна. Фильм, кино таит в себе воображаемую будущность персонажей: мечту о славе, блеске, успехе, красоте, любви, оригинальности.

«Чуть не забыл, голубушка, — сказал он, при каждом слове почему-то пожимая Лужиной руку. — На днях у меня спрашивал ваш телефон один человек из кинематографического королевства». Тут он сделал удивленные глаза и отпустил руку Лужиной. «Как, вы не знаете, что я теперь снимаюсь? Как же, как же. Большие роли и во всю морду».

Один из персонажей «Смеха в темноте» имеет глаза «как у Файта»[3], а само действие романа повторяет массовый миф. Марго буквально помешана на кино, а источник грез в модерне — это уже не романы, повергнувшие в несчастье мадам Бовари; ритм набоковских текстов определяется через фильмы, монтаж, динамику, диалоги. Как в немом фильме, свет и тень, черное и белое имеют символическое значение, лишенное моральной составляющей и подчиненное лишь закону сочетаемости и упорядочения. (Шахматный мотив «Лужина» относится сюда же.) По сути дела набоковская кинометафора есть не что иное, как интерпретация чувственного восприятия и тем самым — познания. Когда Альбинус Кречмар ослеп, Марго предала его. Любовник Марго как бы отодвигает его в тень: он живет с ним, ничего не подозревающим, в одной квартире. Познание Кречмара совершается во внутренних потемках. Разве в конце концов не возлюбленная с ее любовником губят его? Не то же ли происходит в

фильме Мурнау «Восход солнца»? А в «Метрополисе»? Марта из «Короля, дамы, валета» — сестра Марии из «Метрополиса. Набоков «detested the heavy-handed German Gothic cinema»[4]. «Я не фанатик кино. — говорил он. — Странно, но я плохо запоминаю фильмы».

О том, что восприятие всегда субъективно, что реальность входит в него через интерпретацию, говорит набоковский образ зеркала.

«Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел — с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу, — как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкап, по которому, как по экрану, прошло безупречно ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад».

Берлинские романы и рассказы Набокова — зеркальные комнаты, композиция зеркальных отражений, туманных отсылок, перетолкований, ловушек.

«Под платанами стояли немецкой марки мотоциклетка, старый грязный лимузин, еще сохранивший идею каретности, и желтая, похожая на жука машина. [...] По лаку надкрыльников пролегла гуашь неба и ветвей; в металле одного из снарядоподобных фонарей мы с ней сами отразились на миг, проходя по окату, а потом, через несколько шагов, я почему-то оглянулся и увидел то, что действительно произошло через полтора часа».

«Не понимаю, что вы там увидели», — говорит мой приятель, снова поворачиваясь ко мне» — последняя набоковская метафора кино. «И как мне ему втолковать, что я подглядел чье-то будущее воспоминание?»

Набоковская поэтология близка философии экрана: произведение искусства, будь то роман или фильм, — это новый сотворенный мир. Соотнесения и связи с миром известным имеют лишь второстепенное значение. Мир — лишь потенциал вымысла. Искусство чтения и наблюдения — это способность наслаждаться неповторимым обманом выдуманного мира, свободного от требований истины, правдоподобия, действенности.

Перевод Александра Ярина

[1] *Вместе с одним сотрудником* (англ.).
[2] *Ваш муж, возможно, помнит об этом* (англ.).
[3] *Фейдта.* — Прим. ред.
[4] *Терпеть не мог тяжеловесное и грубое немецкое кино* (англ.).

«С КОММУНИСТИЧЕСКИМ ПРИВЕТОМ ЭРВИН ПИСКАТОР»

Эрвин Пискатор среди членов съемочной группы фильма «Мертвый дом» на киностудии «Межрабпомфильм». 1931

Когда в конце 20-х годов в Советском Союзе началась первая по счету перестройка, она не могла не затронуть самое важное из всех искусств Одной из кинематографических организаций, реально ощутивших наступившие перемены, стала киностудия «Межрабпом-Русь» Продукция студии не устраивала ни советские партийные инстанции, обвинявшие фильмы «Руси» в «псевдопроблемном кинопсихоложестве», ни руководство Межрабпома, которое требовало от подчиненных ему кинопредприятий «пролетарских революционных фильмов, стоящих на высоком культурном уровне». Предназначенная стать показательным кинопроизводством, студия была переименована в 1928 году в «Межрабпомфильм». В 1930 году ЦК ВКП(б), Агитпроп Коминтерна и ЦК Межрабпома приняли решение о коренном изменении тематики выпускаемой студией продукции. Отныне основным направлением работы «Межрабпомфильма» становится производство картин о жизни и борьбе зарубежного пролетариата, а также антивоенных и антифашистских фильмов.

Идея о привлечении германских кинематографистов к постановке фильмов по интернациональной тематике принадлежала новому директору студии Франческо Мизиано В списке имен, предложенном в мае 1930 года художественному цеху «Межрабпомфильма», Мизиано упоминает «группу Пискатора». Речь идет об актерском коллективе Театра Пискатора, который открылся в Берлине в 1927 году.

Театральный коллектив не случайно был включен в этот список Его организатор и руководитель Эрвин Пискатор с начала 20-х годов активно сотрудничал с Межрабпомом. Вместе с Белой Балашем Пискатор был одним из основателей Народного киносоюза в Берлине, входил в состав Общества друзей новой России, в 1929 году принимал активное участие в создании киноотдела этого общества. Проявлявший большой интерес к кино, Пискатор неоднократно использовал в своих спектаклях прием сочетания игры на сцене с показом отрывков из хроникальных и игровых фильмов, в том числе и короткометражных лент, снятых специально для какой-либо конкретной постановки. Благодаря этому в СССР сложилось твердое убеждение, что немецкий театральный режиссер сможет снять истинно пропагандистский фильм

Пискатор был первым деятелем, приехавшим из Германии на «Межрабпомфильм» осуществлять намеченный коммунистическим руководством проект. В Москве, после долгих колебаний, он отка-

зался от своего первоначального плана экранизировать роман немецкого революционного писателя Теодора Пливье «Кули кайзера» и остановился на романе Анны Зегерс «Восстание рыбаков Св.Барбары». Работа над фильмом началась в апреле 1931 года и должна была завершиться к декабрю, после чего Пискатор намеревался приступить к съемкам следующей картины – «Парижская коммуна». Столкновение с действительностью привело к тому, что первый показ «Восстания рыбаков» состоялся лишь три года спустя, в апреле 1934-го, а сам фильм остался единственной полнометражной постановкой знаменитого театрального режиссера в кинематографе.

Сложная, запутанная и во многом драматическая история создания «Восстания рыбаков» отражена в сохранившихся документах. Они свидетельствуют о том, что сколь бы ни сильна была тяга Пискатора к искусству кино, он подходил к процессу кинопроизводства с позиций человека театрального. Это сказывалось и в постоянных изменениях, вносимых в сценарий уже на площадке, и в замене членов съемочной группы, и в чрезвычайно медленных темпах работы, когда за день снималось не больше одного плана. Франческо Мизиано, лично пригласивший Пискатора приехать в Москву, писал в объяснительной записке в Рабоче-крестьянскую инспекцию (РКИ) – орган госконтроля, который занимался разбирательством дела по фильму· «Не зная специфики кинопроизводства и подходя к разрешению вопросов, связанных с постановкой в отношении производственно-технических заданий с точки зрения иностранного театрального режиссера (подчеркиваем – иностранного), он не считался с пределами возможного в части количества реквизита, костюмов, людей и т д. Так, например, он требовал, чтобы для одной сцены ему сделали несколько тысяч цилиндров, чтобы ему пошили для его постановки свыше трех тысяч костюмов, чтобы ему на Черном море, где не существует траулеров, построили декоративный траулер или чтобы ему построили в море мол, чтобы выехать для съемки морской натуры на лодках со звуковой аппаратурой и т.д. и т п.»

Публикуемые ниже с некоторыми сокращениями письма Эрвина Пискатора отражают точку зрения самого режиссера, который искренне верил, что все беды советского кинематографа происходят от плохой организации производства, и предлагал свою концепцию перестройки.

Художественному цеху «Межрабпомфильм»

В дополнение к намеченному плану работы «Межрабпомфильм» по национальной тематике сообщаем вам, что следующие лица могут также быть привлечены к работе, а именно:

В качестве режиссеров, которые с успехом ставили социальные фильмы: Г.В.Пабст (известный), Лупу Пик (известный), Вильгельм Дитерле («Пол в оковах»), Герхардт Лампрехт («Опороченные», «Между собой»).

В качестве писателей: Голитшер, Тухольский, Киш, которые известны за границей как писатели, но не работали в качестве сценаристов.

Самым известным сценаристом за границей является Карл Майер.

Герман Костерлитц написал за последнее время много сценариев. Последний сценарий, который он нам предложил, освещает вопрос о юстиции, написано в нашем духе — это сильная вещь.

Тов. Франц Шульц здесь также очень известен как сценарист.

В качестве артистов — близко к нам стоящие: Альфред Абель, Бернхард Гёцке, Фриц Геншов, Фридрих Ганс, Вернер Краус, Александр Гранах, Гейнрих Георге, Иго Сим, Густав Фрелих, Вольфганг Цильцер, Фриц Кортнер, а также и члены группы молодых актеров и группа Пискатора.

В качестве артисток для звуковых фильм: Мали Дельшафт, Гедвиг Вангель, Агнес Шрауб, Ильзе Траутшольд, Лисси Арна.

Это симпатизирующие нам артистки, кроме того есть еще много других.

В качестве техников по звуковому кино: Сафра (русский) — система Лигнозе Брейзинг (Надельтон), Голишев (советский гражданин) — система Тобис (Лихт и Надельтон).

30.V.1930

Ф.Мизиано

Москва, 8 декабря 1933 года
В комиссию РКИ

Дорогие товарищи!

Настоящей заметкой вношу свои предложения. Конечно, они не претендуют на полноту. После окончания картины я хотел бы на основании исследования применяемых в звуковом кино методов предложить следующее.

При имеющемся отставании производства от поставленных задач на передний план выступают два момента как очевидные недостатки:

1. Нет драматурга, который с введением в звуковом кино диалога должен разрешать другие задачи, нежели в немом фильме.

Сергей Эйзенштейн, Эрвин Пискатор, Мэй Ланьфан. Москва, март 1935 года

2. Плохая организация.

Оба эти недостатка можно отнести за счет недостаточной концентрации объединенных творческих сил, представителями которых должны быть ведущие режиссеры.

Руководство в кинематографии находится в руках не творческих кадров, как это было бы необходимо, а в руках администраторов, управляющих и т.п.

Насколько это абсурдно, доказывает тот факт, что при таком положении вещей даже Станиславский и Мейерхольд не стали бы носителями определенных методов и не могли бы составить собственные художественные коллективы, а были бы служащими в своих театрах. Им посылались бы другими людьми работники, которых можно было бы менять без их ведома и согласия, как это практикуется у нас, хотя за режиссером и признано право распоряжаться.

В этом отношении плохая система кинематографии очень похожа на систему капиталистической заграницы. Кинематография находится в слишком большом подчинении у производства.

Чтобы проложить путь настоящему, ответственному художественному производству, мне кажется, важно перестроить кинофабрики в художественные учреждения.

Для того чтобы это провести, необходимо четкое подразделение между тем, что составляет в кинопромышленности действительно промышленность и фабрику, и тем, что составляет творчество, искусство.

«Восстание рыбаков»

Промышленность и фабрика должны предоставлять творческим работникам, снимающим по железным планам и без прорывов, все имеющиеся технические средства. Кроме того, нужна рационализация всего фабричного аппарата.

Творческим работникам должна быть предоставлена возможность работать по собственному творческому методу в составленном ими самими творческом коллективе (группа, ансамбль).

Для этого имеется много путей. Я предлагаю самый радикальный, хотя бы как материал для дискуссии: полное разделение фабрики и творческого коллектива. Фабрика дает только техническую базу. Фабрика предоставляет помещения, аппаратуру — немую и звуковую и т.д. С технической базой фабрики отдельные группы должны точно согласовать время работ. В случае невыполнения договора к виновной стороне должно быть применено условное наказа-

ние, как это делают между собой отдельные железнодорожники, фабрики и заводы.

За границей дело обстоит так: производство снимает, после того как точно установлены сроки, на определенное время, от двух недель до двух месяцев, павильоны. Невыполнение всей работы в срок почти невозможно, потому что павильоны после положенного срока сданы уже дальше.

Группа. С развитием звукового кино появляются совершенно новые формы работы. Звуковое кино требует квалифицированного актера, то есть актера обученного, имеющего определенный творческий метод и т.д. Это обстоятельство, равно как и приближение звукового кино к театру, требует, чтобы творческий метод звукового кино был приравнен к театральному.

Таким образом, становится принципиально возможным, чтобы каждый ведущий режиссер в будущем создал бы собственный ансамбль, имел бы собственного драматурга, композитора, декоратора и т.д., которые все вместе и создают свой стиль и гарантируют необходимое художественное качество. Группой

Э.Глизер в фильме «Восстание рыбаков»

руководит главный режиссер, у которого такие же права и обязанности, как у главных режиссеров в театре (Мейерхольд, Таиров и т.п.). Производственная группа имеет самостоятельное финансовое управление и самостоятельного директора.

Производство финансируется доходами от фильмов. К финансированию относится содержание группы, расходы по фабрике и т.д.

Эти группы должны подчиняться непосредственно Акционерному обществу, а репертуар их подчиняется тем же правилам, что и театральный.

Я думаю, что коллективная работа такого рода даст сильный толчок инициати-

ве творческих работников. Связанный с лозунгом, поставленным тов. Сталиным колхозам, этот метод вызовет новый энтузиазм в работе. Я убежден, что с созданием производственных групп, например, Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Экка, Эггерта, Протазанова, Барнета и других, и установлением соответствующей организации в течение короткого времени будет ликвидирован прорыв и изменится лицо советской кинематографии.

Специальное предложение мне хотелось бы внести об организации групп иностранных режиссеров, что особенно применимо к выпуску антифашистских фильмов и фильмов, охватывающих и интернациональные мировые проблемы.

Эрвин Пискатор

Эрвин Пискатор
Москва
Гостиница «Европа»
16 октября 1934 года
Товарищу Кагановичу

Дорогой, многоуважаемый тов. Каганович!

Во время нашей беседы 26 августа с.г. меня очень беспокоила мысль, что я отнял у Вас слишком много Вашего драгоценного времени. К сожалению, я вынужден сегодня вновь обратиться к Вам, так как ни один из обоих вопросов (вопрос о фильме и о театре) не получил практического разрешения.

После моей беседы с Вами, в согласованности с представительством ЦК Межрабпома и дирекцией «Межрабпомфильма», я выработал конкретный, состоящий из двух договоров проект. Этот проект должен был урегулировать взаимоотношения между фактической производственной организацией, то есть «Межрабпомфильмом» и предполагаемым парижским обществом (под руководством тов. Вилли Мюнценберга), с одной стороны, и между парижским обществом и частным контрагентом (который будет финансировать производство) — с другой. В основу обоих проектов была положена мысль о том, чтобы путем создания лучшей технической базы значительно сократить процесс производства, использовать в фильме известных заграничных артистов и специалистов, что дало бы возможность путем предоставления парижскому обществу права свободной продажи фильма (что нам уже было обещано тт. Динамовым и Недатчиным) самым широким образом использовать фильм в капиталистических странах. Что касается идеологического характера фильма, то излишне указывать, что оба договора обеспечивают нам руководящую роль.

8 октября с.г. тов. Динамов, к великому моему удивлению, сообщил мне, что для основания парижского общества потребуется разрешение ЦК, но что из представленного мною предложения должны быть изъяты слова «производство полностью осуществляется на советской территории».

Еще более удивительным был заданный мне вопрос: почему же к производству этого фильма не приступают тут же за границей. Далее он сказал, чтобы и «Межрабпомфильм» в настоящее время не заключал договора с парижским обществом и что это должно иметь место лишь тогда, когда к этому будут «конкретные поводы».

Без поводов ни тов. Мюнценберг, ни я не обратились бы к Вам. Если в настоящий момент вопрос о заключении договора с предпринимателем Филиппом отпадает, то — как Вы можете убедиться из имеющегося у Вас материала — согласно телеграфному сообщению тов. Мюнценберга, этим вопросом интересуется одно американское общество с капиталом в 1 млн. долларов.

Сообщенное нам решение лишает нас возможности вести дальнейшие переговоры с заграничными партнерами, так как, не имея за собой гарантии, основа-

ние не располагающего капиталом парижского общества является бесцельным, ибо какой же предприниматель мог бы видеть в одном только факте основания этого общества гарантию для вкладываемых им капиталов.
Логическим выводом из этого сообщения т. Динамова было бы отказаться от всего этого дела и считать этот вопрос исчерпанным. Однако тот факт, что политическая необходимость в советской и коммунистической пропаганде за границей продолжает существовать и с каждым днем все увеличивается, заставляет меня, исходя из того, что Вы были согласны с этой идеей, еще раз отнять у Вас Ваше драгоценное время для того, чтобы заново рассмотреть этот вопрос и прийти к окончательному решению.

С коммунистическим приветом Пискатор

20 января 1935 года

Дорогой товарищ Стецкий!
В марте 1934 года, то есть десять месяцев назад, Вы получили мое предложение о форме работы в кинематографии (по созданию автономной группы). Вы мне ответили тогда дословно следующее: «Это решение не нужно письменно фиксировать».
18 ноября того же года Вы хотели назначить совещание. На этом совещании должна была обсуждаться программа создания киногрупп для постановки специальных антифашистских фильм. Совещание это не состоялось.
Между тем, к моему большому сожалению, оказалось, что все мои предложения и решения по ним до сих пор игнорируются. Даже «Межрабпомфильм» отклоняет мои предложения, базирующиеся на Ваших решениях.
Моя прежняя деятельность в области кинематографии, не получающая внимания и поддержки, ставит передо мной вопрос о целесообразности моей работы в этом направлении вообще. Не имея возможности выполнить поставленные передо мною задачи, я полагаю необходимым просить Вас о содействии в расторжении договора с «Межрабпомфильмом».

С коммунистическим приветом Эрвин Пискатор

Предисловие и публикация Екатерины Хохловой

Тексты печатаются по машинописным оригиналам, хранящимся в РГАЛИ (фонд 631, оп. 14, ед.хр. 393, 401, 409).

«НИНОЧКА» ВОЗВРАЩАЕТСЯ В МОСКВУ

Эрнст Любич

Осенью прошлого года, когда Москва праздновала свой 850-летний юбилей, она получила подарок из Берлина – ретроспективу фильмов Эрнста Любича. Точнее, эту акцию подготовили московский Музей кино и московское отделение Гете-Института при содействии посольства США в Москве. Это была грандиозная демонстрация наследия немецкого режиссера, сопровождавшаяся «живой» музыкой, специально написанной для данного случая. Открывал ретроспективу известный историк кино, знаток творчества Любича Энно Паталас (Мюнхен). Ключевым событием стал показ «Ниночки» – легендарного фильма 1939 года с Гретой Гарбо в заглавной роли, практически неизвестного на родине самой Ниночки, поскольку он проходил здесь по категории «злобного антисоветского пасквиля» Картину, снятую фирмой «Метро-Голдвин-Майер», представляли американский киновед Уильям Скотт Айман и директор Музея кино Наум Клейман, которые участвуют и в этой беседе с Энно Паталасом

«Искусство кино». Господин Паталас, наследие Эрнста Любича огромно, но раз уж мы говорим о нем в Москве, прежде всего напрашивается вопрос о «Ниночке». Как возник этот замысел?

Энно Паталас. Весной 1936 года Любич вместе с женой приехал из Голливуда в Москву. В то время здесь жил Густав фон Вагенхайм, сын актера Эдуарда фон Винтерштайна, который снимался у Любича в его «шекспировских» фильмах «Ромео и Джульетта в снегу» и «Дочери Колхизеля» (по «Укрощению строптивой»). Прекрасная квартира на Кузнецком мосту, роскошный ужин с икрой, а также энтузиазм Густава и его жены, вызванный успехами строительства нового мира, не убедили гостя в преимуществах социализма. Он помнил рассказы отца, армейского портного из Гродно, про жизнь при царе. Понимал, что с точки зрения бедняка перемены в России действительно могли казаться замечательными. Но для него осталось загадкой то, что его умный и образованный друг, выросший в совсем иных условиях, столь очарован ими. Год спустя на экраны Америки вышла «Ниночка», которую московские друзья Любича так и не увидели.

Наум Клейман. «Ниночка» не шла в нашем прокате, да и не могла идти. Ее только однажды показывали в «Иллюзионе» в 70-е годы. Более того, «Ниночка» испортила репутацию Любича в нашей стране. Его и вообще-то не очень

жаловали, но по крайней мере не клеймили как антисоветского режиссера. А после «Ниночки» он стал персоной нон грата. Обратите внимание, фильм вышел в 1939 году, году пакта Молотов — Риббентроп и начала второй мировой войны. Россия, по сути дела, оказалась в тот момент союзницей нацистской Германии. Американцы очень осторожно относились к любым острым политическим фильмам. Чаплин при постановке «Великого диктатора» встретился с большими сложностями. Антифашистских картин у американцев было ничтож-

Грета Гарбо
в фильме «Ниночка»

но мало — они опасались, что такое кино может втянуть страну в войну. Соответственно они проявляли щепетильность и по отношению к Советской России, стараясь не допускать прямых выпадов против нее. Но пакт Молотов — Риббентроп шокировал американцев, и это помогло Любичу осуществить свой проект. Он был очень проницательным человеком. В фильме есть один момент: Ниночка вскидывает руку в приветствии, и этот ее жест похож одновременно на коминтерновский салют и фашистское «хайль!». Любич очень тонко уловил и передал эту деталь. Одним пластическим штрихом. И сказал очень много.

«ИК». Товарищи Ниночки — советские функционеры, впервые выезжающие за рубеж, — фигуры гротескные, но по сути очень точные, их неуклюжее, трусливое поведение, костюмы, жесты — все очень похоже. Как только начинает припахивать наживой, они стремительно теряют свою «революционность». А Ниночка Греты Гарбо — это женщина типа Инессы Арманд или Александры Коллонтай, изящная красавица и умница, верная своим принципам. Надо сказать, что Любич довольно бесцеремонно обошелся с тем имиджем Гарбо, который создал для нее продюсер МГМ Ирвин Тальберг.

Энно Паталас. У Любича был девиз: «Давайте сделаем по-другому». Он ведь не придумывал ничего радикально нового, необычного, брал известные пьесы, расхожие сюжеты, популярные жанры, чуть-чуть что-то подправлял, что-то сдвигал — и эффект получался разительный. И заполучив для съемок Гарбо, он, конечно, решил и тут «сделать по-другому»: Гарбо в его фильме засмеялась. Это шло вразрез с маской страдающей женственности, которую актриса так долго носила. Хотя, если вспомнить, в начале своего творческого пути она смеялась на экране, правда, беззвучно, в немом кино. Так что и тут радикальным нарушителем правил Любич не стал, он только позволил себе некоторые отклонения от них, до которых, впрочем, другие не додумывались.

Уильям Скотт Айман. К моменту начала работы над «Ниночкой» у Любича случилось несколько коммерческих провалов. Полоса неудач началась и у Греты Гарбо. Любич тогда собирался снимать «Магазин за углом», а студия, озабоченная падением успеха своей звезды, настояла на том, чтобы сперва он сделал комедию с Гарбо. В основу фильма легли три строчки из его записной книжки: молодая красивая девушка, зараженная идеями коммунизма, приезжает в Париж, средоточие буржуазных соблазнов, там ее настигает любовь, и она убеждается, что капитализм — это не так уж плохо. Любич пригласил в авторы сценария блистательную троицу — Чарлза Брэкетта, Уолтера Рейша и Билли Уайлдера. Я спрашивал у Уайлдера, который был самым молодым из них, как им работалось. «Замечательно», — ответил он. Они, сценаристы, писали текст кусками, Любич читал эти куски, восклицал: «Неплохо, неплохо!» и вносил свою правку. «И какое бы решение эпизода мы ни предложили, — говорил Уайлдер, — у Любича всегда было наготове нечто более интересное».

«ИК». Стремилась ли Гарбо сыграть русскую женщину?

Уильям Скотт Айман. Она никогда не комментировала «русский фактор». Зато она явно чувствовала себя неуютно в комедии, особенно в ресторанных эпизодах, когда нужно было изображать пьяную и смеяться над глупыми анекдотами. Поэтому эти эпизоды снимались в самом конце, когда Любич успел завоевать доверие актрисы. Гарбо даже требовала убрать их, но Любич был готов что-то поправить, но выбросить совсем не соглашался, считая ключевыми. Ведь именно здесь Ниночка меняется, превращаясь из партийного товарища в женщину, готовую любить.

Наум Клейман. Гарбо не стремилась играть русскую. Она всегда и в каждой роли оставалась Гарбо. И Ниночка — та же ее любовно-романтическая маска, только в комедийном варианте. Если второстепенные персонажи декорированы под русских, то образ, созданный Гарбо, ничего специфически русского в се-

бе не несет. Такова была тактика, продиктованная политикой системы звезд. Разрушать имидж было нельзя.

Гарбо — актриса интуитивная, у нее не было актерской школы, специальной выучки, она всегда жутко нервничала на съемках, это была для нее мука мученическая (потому она с готовностью так рано покинула экран). Ей требовалось впасть в то или иное состояние, и это достигалось неимоверными усилиями. Заслуга Любича в том, что он умел привести ее к нужному состоянию. Когда она расковывалась, она показывала то, что называется мелодрамой в высоком смысле слова. В этих условиях играть некий национальный характер было бессмысленно, и Гарбо не ставила себе такой задачи.

«ИК». Как она оценивала работу с Любичем и самого режиссера?

Уильям Скотт Айман. Ее ответ на подобные вопросы зависел от того, с кем она говорила. Например, в беседе со своей интимной подружкой (вероятно, Мерседес д'Акоста. — *«ИК»*) Гарбо отзывалась о Любиче как о «вульгарном коротышке», а в других случаях называла его редким талантом. Так или иначе, «Ниночка» была тепло встречена критикой и имела коммерческий успех, так что

Грета Гарбо и Эрнст Любич на съемках фильма «Ниночка»

фильм оказался благоприятным для карьеры обоих. Любич хотел продолжить партнерство с Гарбо, но она не откликнулась на его предложения. Так что московский проект остался их единственной встречей на экране. И, говоря словами одного из персонажей фильма, следует признать: «К чему лукавить? Это прекрасно!»

Записала Н.Ц.

Михаил Рыклин

НА ЗАКАЗ: «БЕЗУМНЫЙ ФРИЦ» И НЕМЕЦ «ИЗ ПРОБИРКИ»

Сразу после освобождения маленького шахтерского городка Краснодон туда откомандировали члена ЦК КПСС Александра Фадеева — для написания книги о героизме комсомольцев-подпольщиков, ставшей впоследствии классикой соцреализма, частью обязательной школьной программы, основой для сценария известного фильма и т.д. Автор получил за «Молодую гвардию» Сталинскую премию в 1946 году, стал депутатом Верховного Совета, генеральным секретарем и председателем правления Союза писателей СССР. В то время как авторам и вдохновителям создававшейся тогда же «Черной книги» была уготована совсем иная судьба.

Это были изначально конкурирующие проекты, из которых в тоталитарном обществе канонизирован мог быть только один, настолько различны лежащие в их основе предпосылки.

В «Черной книге» в описании образа действий немцев прослеживается то, что не покрывается никакой общей социальной теорией: в их поступках по отношению к евреям есть чистый избыток, который не объясняется приказом, повелением или законом. Я бы назвал этот избыток фактором наслаждения (естественно, в лакановском смысле, не только не исключающем, но предполагающем высокую степень внутреннего страдания), существенным при проведении в жизнь «окончательного решения». Этот избыток граничит с абсурдом и необъясним суровостью приказа; более того, приказ становится невыносимо суровым только потому, что существует чистый избыток. Приведу один пример. Фельдфебель Ганс Дегнер, надзиравший за работами на аэродроме под Вильнюсом, приказал двадцати «провинившимся» евреям бежать один километр наперегонки. Десятерых финишировавших первыми он обещал оставить в живых, остальных — расстрелять. «Дегнер сел на велосипед, скомандовал «Бегом!», и двадцать человек, сорвавшись с места, ринулись вперегонки. Дегнер ехал рядом, как судья на спортивных состязаниях.

Несчастные бежали, напрягаясь изо всех сил. Тут были и юноши, и пожилые пятидесятилетние люди. Один из бежавших упал — у него произошел разрыв сердца. У самого финиша упал второй. *Но Дегнер обманул: добежавших первыми он расстрелял, а отставших помиловал* (курсив мой. — *М.Р.*)»[1]. Этот элемент сверхсистемного наслаждения нарушением данного слова, упоения своеобразной порнографией творения фиксируется не носителем избытка, а теми, на кого он направлен.

Идеология устроена как машина по превращению чистого избытка в выполнение приказа, наслаждения в принуждение. В этом отношении советская идеология не менее жестка, чем нацистская. Одной из причин обрушившихся на «Черную книгу» репрессий была ее невольная «порнографичность»: ее герои слишком часто напоминали персонажей из романов маркиза де Сада, а логика их поступков представляла собой парадоксальную смесь абсурдности и сверхсистематичности, чрезмерности и повторяемости. Фашисты не только постоянно делают нечто сверх того, что поддается идеологическому объяснению, но и нарушают фундаментальный для советской речевой культуры запрет на публичную театрализацию насилия, превращая тем самым скрытые пружины не только немецкой, но и советской террористической машины в явные. Этого зрели-

ща быть не должно, и если его нельзя ликвидировать в «реальности», следует по крайней мере стереть память о нем, ликвидировать его на уровне дискурса. Несмотря на то что «этот роман», по выражению Эренбурга, был написан не нами, «отвечать» за него предстоит не авторам, а свидетелям: увиденное должно стать невидимым, а увидено должно быть то, что подконтрольно аппарату идеологического, коллективного зрения и тем самым ортодоксально. Почему так негативно относились после войны к людям, попавшим в оккупацию, а тем более в плен? Не потому ли, что пусть не по собственной вине, но они видели то, что не должны были видеть и что могло стать метафорой того, что идеологически не должно быть видимо принципиально. На момент окончания войны еще не существовало ортодоксального образа врага. Его еще предстояло создать, так как поверженный эмпирический враг имел с этим образом мало общего. Но победа была необходима для доведения этой работы до конца. Можно было также догадаться, что идеологическая операция такого масштаба, как создание ортодоксального образа врага, радикально изменит и образ жертвы. Посмотрим, насколько сбылись эти предположения на примере «Молодой гвардии».

Любопытно, что и в «Черной книге» упоминается маленький шахтерский городок Краснодон, которому предстояло сыграть в формировании образа фашиста столь значительную роль. «В Краснодоне и Тихорецке летом 1942 года я, — рассказывает допрашиваемый ефрейтор Альберт Эндер, — видел плакаты, в которых объявлялось о том, что евреи, не явившиеся к областному комиссару, будут немедленно расстреляны. Гражданское население иногда спрашивало у нас, за что уничтожают евреев. Рядовые солдаты могли только в ответ разводить руками»[2]. Возможно, последнее утверждение является самооправданием ефрейтора, но в остальном в Краснодоне все происходило так же, как и в других местах: регистрация, введение специальных знаков отличия, сегрегация и последующее уничтожение. Расовый вектор уничтожения также неизменен, что, конечно же, не исключает расправ с представителями других этносов на несколько других основаниях.

Право создания ортодоксального образа врага не случайно достается именно Фадееву — ведь это задание поистине государственной важности. Фактически поверженный враг должен быть ликвидирован литературно по правилам, которые отчасти еще предстояло изобрести; этот акт обязан казаться художественно полнокровным и быть идеологически приемлемым.

Писателю в общем удалось выполнить это задание: созданные им образы немцев и их жертв — независимо от того, насколько они были далеки от исторической достоверности, а возможно, как раз благодаря этой отдаленности — активно внедрялись и постепенно внедрились в массовое сознание, в конце концов им овладев. Процесс типизации нациста, превращения его в «характер» начался уже в «Черной книге» (в «Треблинке» В.Гроссмана, в «Подпольном боевом центре в Минском гетто» Г.Смоляра, в «Детях с черной дороги» В.Апресяна и ряде других). Но это были, так сказать, полухудожественные тексты, для которых первоначальное документальное свидетельство было еще очень значимо, во всяком случае, провозглашалось таковым. Фикция в них вышивается по канве событий, которые очевидцами воспринимаются как реальные, имевшие место. В целом нацисты поданы в «Черной книге» довольно четко; они названы по званиям и именам (иногда с мелкими ошибками, объясняющимися плохим знанием немецкого языка), описаны их мелкие идиосинкразии, перверсии, странности поведения и т.д. Казалось бы, это прекрасный материал для дальнейшего исследования, наброски образов, картины действий, последовательность шагов, ведущих к «окончательному решению». Но Фадеев пошел принципиально иным путем, как если бы его интересовал не

мимезис случившегося, а произведение на свет новой реальности. Он буквально заново выводит своих немцев в пробирке в соответствии с правилами гипотетической народной психологии и идеологической установки, которая до написания «Молодой гвардии» существует лишь в очень общем виде.

Пожалуй, больше всего страниц в «Молодой гвардии» посвящено ротенфюреру СС (иногда его также именуют «унтером», хотя это звание соответствует армейскому званию ефрейтора) Петеру Фенбонгу. От него постоянно исходит дурной запах такой силы, что другие немцы при виде его зажимают нос или отступают на несколько шагов. Об этой вони говорят прямо в его присутствии, но эсэсовец не обижается. У него также «бабий голос»: «Человек с бабьим голосом что-то пискнул... все засмеялись. Тяжело ступая коваными ботинками, он вышел»[3]. Фенбонг носит очки в светлой роговой оправе, у него золотые зубы, и он немного похож на интеллигента (конечно, из сталинского фильма о ведущей роли рабочего класса: «Очки в светлой роговой оправе придавали эсэсовскому унтеру вид если не ученый, то, во всяком случае, интеллигентный»). Он растолстел на хороших эсэсовских харчах. Но главная, тщательно скрываемая тайна ротенфюрера — то, *почему* он месяцами не только не моется, но и не меняет нательное белье. Ее разгадка равносильна разгадке природы фашизма. Один раз автор «Молодой гвардии» дает ему возможность помыться, перед этим тщательно завесив окно черной бумагой. Белье Фенбонга находится в поистине плачевном состоянии: «Белье, не сменявшееся несколько месяцев, стало склизким и вонючим от пропитавшего его и прокисшего пота и изжелта-черным от линявшего с изнанки мундира (то есть Фадеев полагает, что и подкладка эсэсовских мундиров черная. — *М.Р.*)». Сначала он начинает бешено чесать свое полное белое тело, после того как снимает с него «своеобразные вериги. Это были даже не вериги, это походило скорее на длинную ленту для патронов, какую носили в старину китайские солдаты. Это была... длинная лента из прорезиненной материи, обвивавшая тело Петера Фенбонга крест-накрест через оба плеча и охватывавшая его повыше пояса. Сбоку она была стянута замызганными белыми тесемками, завязанными бантиком. Большая часть этих маленьких, размером с обойму, карманчиков была туго набита, а меньшая часть была еще пуста»[4]. Лента Фенбонга в описании Фадеева напоминает пулеметные ленты, которыми опоясывали себя — правда, снаружи, а не изнутри — революционные матросы в фильмах об Октябре 1917 года, но писатель избегает этой неортодоксальной аналогии, предпочитая сравнивать «вериги» Фенбонга с лентами для патронов старых китайских солдат. От ленты на теле эсэсовца образовался «темный след того нездорового цвета, какой бывает от пролежней». Удовлетворив зуд, унтер вынимает похожий на кисет кожаный мешочек с тридцатью еще не распределенными по кармашкам золотыми зубами. Разложив их по пустым карманам, этот «скупой рыцарь» не может удержаться от того, чтобы не взглянуть на все собранные им сокровища: валюты разных стран, монеты и купюры, кольца, перстни, булавки, броши с драгоценными камнями и без них «и отдельно кучки драгоценных камней и золотых зубов». Он знает историю каждой вещи, каждого зуба, ибо последние годы «он лишь этим и жил — остальное было уже только видимостью жизни».

Затем начинается центральная сцена, которую мы изучали в школе как образец соцреалистического проникновения в сущность вещей: беседа Фенбонга с чистым и богатым господином (персонификацией капитала), осмеливающимся осуждать его способ обогащения как грубый и аморальный, «как бы грязный». Здесь важен вывод: «Я плоть от вашей плоти, я ваш двойник, я — это вы, если вас вывернуть наизнанку и показать людям, каковы вы на самом деле. Придет время, я тоже вымоюсь и буду вполне опрятным человеком, просто лавочником, если хотите, и вы сможете покупать у меня для своего стола вполне доброкаче-

«Рваные башмаки» (1933), режиссер М.Барская

ственные сосиски...»[5] Фадеев не прав, утверждая, что Фенбонг одержал победу над этим воображаемым «джентльменом»; напротив, он совпал с ним, оказался тождественным ему, тот растворил эсэсовца в себе. Для победы нужно сохранить логический статус Другого, а здесь он полностью исчезает. Любопытно, что унтер начинает мыться только после окончания спора с джентльменом-капиталистом. Метафора материализуется, грязный ротенфюрер после разговора отчасти отмывается («Он вымылся не так уж начисто, но все же облегчил себя...»). И еще одно мелкое, но существенное обстоятельство: Фенбонг среди прочего коллекционирует советские сотенные купюры, от которых не ожидает материальной выгоды, но оставляет у себя, «так как жадность его уже переросла в маниакальную страсть коллекционирования». Эта страсть, на Западе считающаяся чисто художественной, писателю представляется чем-то большим, нежели простая жадность, хотя жадность по определению направлена на нечто приносящее выгоду. Становясь бескорыстной, жадность парадоксальным образом не уменьшается, а увеличивается. Это особенно важно, так как дереализует образ врага, делает его абсурдным. В «Черной книге» много раз описывается процедура сортировки вещей убитых, вырывания зубов у трупов и пр. Но ни разу палачи, прежде всего члены СС, не называются грязными, не носят свои «богатства» на себе — у них было множество других способов поживиться награбленным. К тому же у них всегда доминируют соображения карьеры. В основном сортировка возлагается на самих жертв. Были и немцы-коллекционеры, как, например, некто Майер из Вены, «ревностный католик». Он собирал коллекцию знаков отличия (которые носили евреи в разных странах), приказывая оставлять ему по одному экземпляру этих эмблем. Ненужность, материальная незначимость этих «знаков» отличает их от вещей, за которые шла борьба: «Из-за платья гестаповцы нередко ссорились и дрались, хотя каждый из этих разбойников успел вволю награбить всякого добра»[6]. Фадеев полностью меняет эту логику, доказывая, что грабеж является разновидностью первоначального накопления, через которое проходит любой капитал, что он по сути ничем не отличается от функционирования обычного капитала. Коллекционирование оказывается прямым продолжением разбоя, а грабители — заправскими капиталистами, что, собственно, и требовалось доказать. Особенно это важно в случае Фенбонга, потому что пытают и убивают в романе в основном он и его люди. Стало быть, это также делается ради тех же целей, какими руководствуются господа-капиталисты, эти добела отмытые фенбонги. Тем самым материализуется «марксистская» метафора, дереализующая образ врага. Отсюда вытекает ряд важных следствий, касающихся самих молодогвардейцев. «Лента Фенбонга» является идеологическим конструктом первостепенной важности именно благодаря тому, что такой эсэсовец в принципе невозможен. Исторически невозможное становится логически необходимым.

Если Фенбонг репрезентирует низы нацистской иерархии, то на верху пирамиды находится генерал барон фон Венцель. Почему этот важный генерал, руководящий наступлением немецких армий, перед которым навытяжку стоят другие генералы, поселяется в доме Кошевых в Богом забытом Краснодоне, так и не объясняется. Первый приказ этого стратега после вселения к Кошевым — срубить деревья, кусты жасмина, цветы и подсолнухи вокруг хат. На удивленные вопросы обитателей города о причинах этой вырубки немцы дают такой ответ: «Партизанен — пу! пу!» От странного генерала исходит «сложный парфюмерный запах», он высок, у него усталые водянистые глаза, его лицо и кадык чисто промыты. Чисто промытые морщины и кадык упоминаются много раз — видно, автор высоко ценил эту находку. «Генерал был чистоплотный человек; дважды в день, утром и перед сном, он мылся с головы до ног горячей водой.

Морщины на узком лице генерала и его кадык всегда были чисто выбриты, промыты, надушены. Для него была сделана специальная уборная...»[7] Но его внешняя чистота противопоставляется грязи того, что совершается по его приказу. «Он часами сидел над картой, читал, надписывал и пил коньяк с другими генералами. Иногда генерал сердился и кричал так, будто командовал на плацу, и другие генералы стояли перед ним, вытянув руки по сдвоенным красным лампасам... По приказу генерала Венцеля и с его холодного молчаливого согласия возле него и вокруг него совершались сотни и тысячи дурных и грязных поступков. В каждом доме что-нибудь отбирали... сало, мед, яйца, масло, но это не мешало ему так высоко носить неподвижную узкую голову с малиновым кадыком... что казалось — ничто дурное и грязное не в силах досягнуть до сознания генерала»[8]. То есть генерал оказывается двойником Фенбонга — только он грязен не извне, а изнутри, что еще хуже. Олег Кошевой понимает, что он главный виновник «невыносимого унижения» всех людей вокруг, но убивать его не имеет смысла, так как у генерала бесконечное число двойников: стоит убить его и «на место этого генерала появится другой и притом совершенно такой же — с чисто промытым кадыком и блестящими штиблетами». Это как навязчивый кошмар, который невозможно с себя стряхнуть: ирреальное нельзя уничтожить, так как оно размножается бесконечно. Завоеванное идеологическое преимущество — полная контролируемость этих образов — оплачивается дорогой ценой: они приобретают качество неуничтожаемости.

У генерала есть также адъютант на длинных ногах с бесцветными глазами и денщик с палевыми веснушками, являющимися таким же фирменным знаком писательского мастерства, как кадык генерала и «страусиные» ноги адъютанта. Это не люди и даже не скоты: ими брезгуют как «лягушками, ящерицами, тритонами». В их власти советские люди и находятся и не находятся одновременно: находятся по видимости и не находятся по сути, так как советская власть не прекращается с приходом «тритонов», а лишь уходит на дно, становится невидимой, но тем более ощутимой как единственная реальность.

Все немцы у Фадеева — это серийные персонажи, каждый из них дереализован настолько, что умножаем до бесконечности. «Комендант города Штоббе, штурмфюрер службы СС, был из тех *отлитых по единой модели прусских жандармов»* (курсив мой. — *М.Р.*), каких изображали еще в дореволюционном журнале «Нива»[9]. По сравнению с типичностью Штоббе — с его туго закрученными, как у морского конька, усами, налитым пивом одутловатым лицом и выпученными глазами мутного бутылочного цвета (такие глаза у многих фадеевских немцев), — видимо, не имеет большого значения, что в СС не было звания штурмфюрера, а был либо штурмшарфюрер, либо штурмбаннфюрер, либо просто штурмман. И это не единичный случай — иногда Фадеев просто придумывает эсэсовские звания (например, нескольких несуществующих зондерфюреров), путает армейские звания с эсэсовскими или полицейскими. Нередко более высокое звание, потому что оно менее благозвучно, ставится ниже более высокого, но менее впечатляюще звучащего. Говоря о «сливках» краснодонского общества, образовавшихся «как в каком-нибудь Гейдельберге или Баден-Бадене», он выделяет гауптвахтмайстера Брюкнера и вахтмайстера Балдера, а немного пониже обер-лейтенанта Шприка и других. Между тем чины и Брюкнера, и Балдера — унтер-офицерские, значительно ниже обер-лейтенанта. Эти тонкости мало заботят писателя, заранее знающего, что наиболее реалистичным будет признано то, что соответствует не какой-то там истории «третьего рейха», а полученному им социальному заказу. Если нацисты дереализуются, то их главный расовый враг евреи практически полностью исчезают. У фадеевских немцев идейно обоснованная расовая ненависть к евреям заменена великой и необоснованной ненавистью к советским людям. Надо обла-

дать поистине незаурядными герменевтическими способностями, чтобы догадаться, что имеет в виду учительница, когда она говорит Олегу Кошевому, что скрывает у себя дома неназванного человека: «И, кажется, ему придется уйти в другой город. У него не так ярко выражена еврейская внешность... Здесь его просто выдадут, а в Сталино у нас есть верные друзья»[10]. Есть еще пара подобных намеков, и все. Немцы вынуждены бороться с во многом выдуманными врагами, так как тема военнопленных также не пользовалась популярностью в сталинские времена. Враги подвергнуты исключительно сильной идеологической анестезии и лишены способности действовать, которая присутствует у немцев «Черной книги». Вместе с тем размеры сопротивления настолько преувеличены, а образы нововведенных и доработанных героев-коммунистов столь эпичны и момументальны, особенно во второй версии «Молодой гвардии», что само присутствие немцев в Краснодоне кажется непонятным. Со своей основной задачей — дереализацией образа врага и заменой его совокупностью выдуманных персонажей — писатель справился очень хорошо, и Сталинская премия, и назначение генеральным секретарем и председателем правления Союза писателей закономерны. Он уничтожает тела, на которых можно было бы записать знаки боли, являющиеся главной темой «Черной книги». Ликвидируется возможность записи, так как устраняется уникальная поверхность, могущая принять эти знаки на себя, — человеческое тело. Боль остается, но сохраняется в каком-то другом месте, не в телах. Запрет на детализацию пытки, калечения, страдания в «Молодой гвардии» исключительно силен, линия индивидуации практически не прочитывается. Главный парадокс этого текста в том, что, с одной стороны, фикция должна стать ортодоксальной, а с другой — сам же текст пишется, чтобы ее породить (повторяю, во время войны не было и не могло быть готового образа врага, его порождение — акт в высшей степени креативный). Этот порочный круг тем не менее продуктивен. Писателю предстоит создать правильные образы на основе априори данных правильных идей, перевести идеи в образы, угадать механизм перевода. В самые творческие моменты писатель-соцреалист обладает достоинством переводчика; оригинал того, что он делает, всегда уже есть и находится вне его. Именно в силу подчиненности своей задачи такой писатель институционально наделяется безусловным статусом творца, власть над читателем гарантирована ему теми же механизмами, которые властвуют над всеми и размещают в его «творческой лаборатории» свой заказ. Изымаясь из тел, боль помещается в исходную точку творчества, радикально меняя его природу. Создаются убедительные оксюмороны: тот же Петер Фенбонг одновременно является буржуа в разговоре с «джентльменом» и убийцей почти во всех других ситуациях. Он и его команда истребляют почти всех положительных героев, тысячекратно превосходящих их своей нравственной и физической силой. В одном эпизоде Валько и Костиевич раскидывают по углам нескольких гестаповцев, а Фенбонга просто нокаутируют, как ватную куклу. Потом унтер как ни в чем не бывало встает и ведет на расстрел сначала коммунистов, а потом комсомольцев. И все это делается ради того, чтобы в благословенной Германии стало одним лавочником больше! Чтобы совершился акт первоначального накопления! Никакого непродуктивного избытка, связанного с наслаждением причинением боли, не остается. Писатель придумывает типажи на заказ: в первой версии «Молодой гвардии» не хватало образов коммунистов, и вот появляется Бараков, дополняется образ Лютикова. Руководящая роль партии обеспечена. При этом писатель во многом авторизует образы коллективного бессознательного, кое-где подправляя их, в других местах, наоборот, утрируя. Немцы создают предприятия (например, тот же Дирекцион, где всем заправляет Бараков) для того, чтобы они служили ширмой для деятельности коммунистов-подпольщиков. Они неуклю-

Плакат к фильму Ф.Венцлера «Ханс Вестмар — один из многих» (1933)

HANS WESTMAR
Einer von Vielen
nach dem Buch
HORST WESSEL
von H. H. Ewers
Oberaufsicht u. Musik
ERNST HANFSTAENG
REGIE: FRANZ WENZLER
HERSTELLER: VOLKSDEUTSCHE FILM
VERLEIH:
SIEGEL MONOPOLFILM

же соблазняют советских девушек, которые выведывают у них важные военные тайны. Короче, это немцы на заказ, как дежурное блюдо в какой-нибудь старорежимной столовой; что бы вы ни заказывали, вам принесут именно это — другого просто нет. В то же время впервые изготовить, придумать такое блюдо исключительно трудно: ведь первыми его «дегустируют» те, кто к этому не особенно привычен, и для них, цензоров, фадеевские немцы, видимо, обладали своим неповторимым вкусом.

Десятки миллионов людей видели войну своими глазами и знали, с какой беспримерной жестокостью она велась. Этот-то опыт и подлежал ликвидации и замене чем-то более существенным — ортодоксальной фикцией. Дереализуя агентов террора, ликвидируют и их жертвы, хотя на неискушенный взгляд кажется, что их просто подменяют. На самом деле ликвидируется не только ортодоксальная, общепризнанная, но и неортодоксальная, созданная писателем жертва — сами молодогвардейцы. Ведь если враг нереален, то нереально и сопротивление такому врагу. Если «самый важный» немецкий генерал поселяется в крошечном домике в захолустном Краснодоне, противостояние такой опереточной фигуре также приобретает опереточные черты. Если действия немцев не имеют смысла или имеют фиктивный смысл, то и сопротивление им лишается смысла или приобретает фиктивный смысл. Советская власть не прекращает своего существования ни на один миг, оккупация только осложняет ее функционирование. Предательство при таком подходе приобретает черты неслыханного демонизма и становится чрезвычайно редким. Предатель просто не знает того, что оккупационный режим вовсе не отменяет советской власти, и поэтому его действие не просто трусливо, но абсудрно. Предателям предстоит умереть, и они уже мертвы. Об одном из них так и говорится: «Фомин был уже мертв...» То же относится к Стаценко, бывшей пассии Кошевого Лене, которая учит немецких офицеров русским романсам, и к другим. «Черная книга» была запрещена в числе прочего потому, что слишком акцентировала роль «предателей из местного населения» и тем самым, как казалось цензорам, приуменьшала роль немецких фашистов в уничтожении «мирного советского населения». В «Молодой гвардии» есть одно исключение — это Стахович, который предает других молодогвардейцев под пытками. Предав, он обрекает себя на непрерывное страдание, более значительное, чем страдание его товарищей. «Жалкий, он не знал, что, выдав Тюленина, он вверг себя в пучину еще более страшных мучений, потому что люди, в руках которых он находился, знали, что они должны сломить его до конца именно теперь, когда он проявил слабость.

Его мучили, и отливали водой, и опять мучили. И уже перед утром, потеряв облик человека... он выдал штаб «Молодой гвардии» вместе со связными»[11]. Стахович — по крайней мере на риторическом уровне — страдает больше всех молодогвардейцев вместе взятых. Чем больше он предает, тем больше страдает. Праведность странным образом спасает остальных молодогвардейцев от реального страдания. Канон запрещает детально описывать их пытки. Между тем вся вина комсомольцев-подпольщиков заключается в краже из грузовика новогодних подарков, предназначенных для немецкой армии. Во всяком случае немцы знают только об этом проступке, что не мешает им прибегнуть к крайне жестокой расправе, мотивированной не виной, а логикой повествования нового эпоса, строящегося по своим оригинальным законам.

Многое из того, что не нравится краснодонцам в немцах, не имеет отношения к жестокости последних. Это скорее неприятие некоторых европейских навыков поведения сельским в недавнем прошлом населением. Например, зондерфюрер Сандерс, подобно обер-лейтенанту Шприку, разъезжает по селам и хуторам на мотоцикле в мундире и трусах (потом выясняется, что это кожаные

шорты): «Казачки при его виде крестились и плевались, как если бы они видели сатану». Городская советская молодежь в 70-е годы могла убедиться, что станичницы столь же сурово относились к их появлению на улице в шортах и мини-юбках. Столь же сурово осуждается и генерал Венцель за то, что он икает после еды и, находясь в одиночестве, громко выпускает газы. Другие немцы порицаются за то, что прилюдно моются обнаженными по пояс или совершенно голыми. «Ведь мы же для них хуже дикарей, — говорит Олег Кошевой. — Еще скажи спасибо, что они не мочатся и не испражняются на ваших глазах, как это делают эсэсовские солдаты и офицеры на постое!.. Мы должны презирать этих выродков...» На вопрос: «Где у вас умывальник?» — некий ефрейтор получает ответ: «Мы моемся из кружки» — ответ, который возмущает его. «Вы говорите по-немецки, — говорит он, — а моетесь из кружки. Ошень плехо». Иногда немцы подаются как патологически болтливые, иногда — как не менее патологически молчаливые, замкнутые.

Дереализованное пространство романа наполняется смыслом только один раз, когда из репродуктора звучит голос Сталина с большой не оккупированной врагами земли. Тут следует лирическое отступление: «Тот, кто не сидел при свете коптилки в нетопленой комнате или в блиндаже, когда не только бушует на дворе осенняя стужа, — когда человек унижен, растоптан, нищ, — кто не ловил окоченевшей рукой у потайного радио свободную волну своей родины, тот никогда не поймет, с каким чувством слушали они эту речь из самой Москвы... Дядя Коля выключил радио, и вдруг наступила страшная тишина. Только что это было, и вот уже нет ничего... Позванивает форточка. Осенний ветер свистит за окном. Они сидят одни в полутемной комнатке, и сотни километров горя отделяют их от мира, который только что прошумел...»[12] Этот мир в своей полноте сосредоточен в голосе Сталина. Собственно, художественная задача Фадеева в том и состоит, чтобы напоминать об этой полноте присутствия сквозь «тысячи километров горя», напоминать до тех пор, пока это горе не станет ирреальным, а присутствие — всеобщим.

По сравнению с «Черной книгой» между дереализованными немцами и советскими патриотами складываются — несмотря на декларируемый «адский», непримиримый характер их противостояния — довольно уютные отношения. Во всяком случае ни о каких ежедневных притеснениях, обысках, практике взятия заложников, неспровоцированных побоях и унижении в романе даже не упоминается. А отправка на работу в Германию, ставшая трагедией для сотен тысяч людей, подается как уловка для слабонервных. Оказывается, этой судьбы можно было легко избежать, отказавшись от регистрации на бирже труда. Все промышленные предприятия, созданные немцами, — лишь ширма для подпольной работы. Поэтому даже самый темный крестьянин, по словам Фадеева, понимает, что «немецкая фашистская власть не только зверская власть, — это уж было видно сразу, — а власть несерьезная, воровская и, можно сказать, глупая власть». Правда, глупой она становится в итоге проделанной писателем по ее дереализации работы, а не сама по себе. Кроме того, на нее безжалостно списываются пороки самой советской власти с целой пирамидой «обремененных чинами бездельников». И это также входит в идеологический заказ, выполняемый Фадеевым.

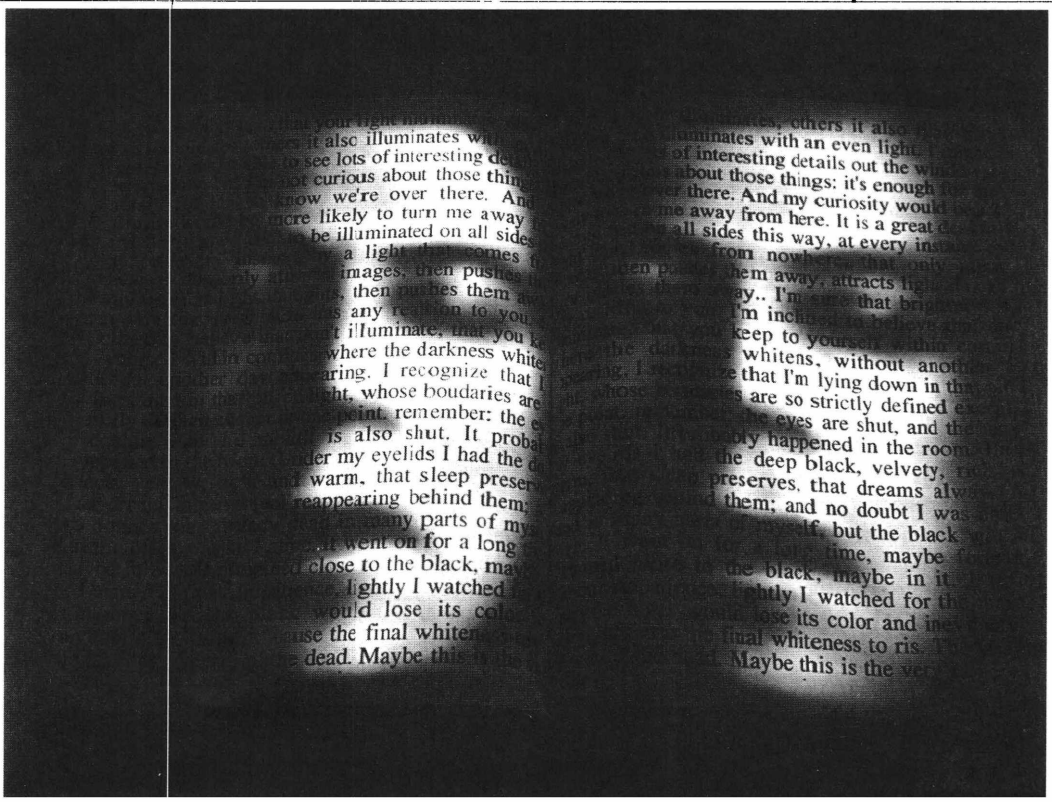
Уютность ситуации подчеркивается тем, что романные немцы почти поголовно говорят на русском языке, хотя и с акцентом. Они способны объясниться с местным населением и даже пошутить. Они внутренне русифицированны. Нечто подобное происходит в послевоенном советском кино, где немцев показывали раньше и чаще, чем в более каноническом и контролируемом романном жанре. Известный писатель-концептуалист Владимир Сорокин вместе с Татьяной Диденко предприняли попытку проанализировать в фильме-коллаже «Безумный

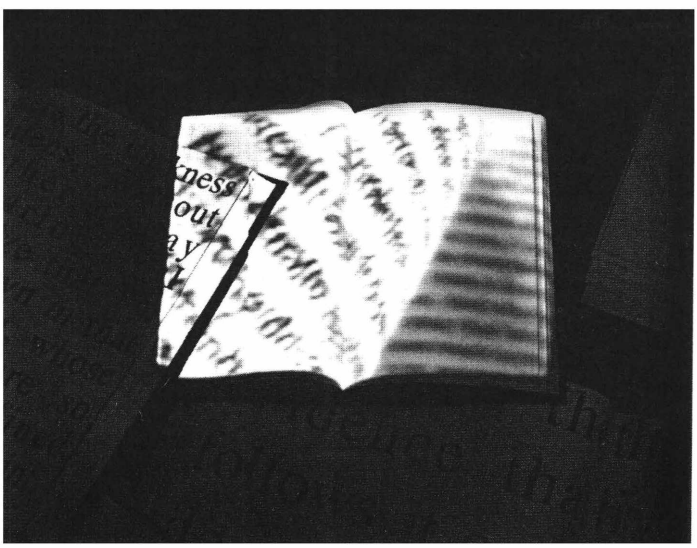
Фриц» (1994) образ фашиста в советском кино в его эволюции от окарикатуривания к отождествлению . «Немцы» составляли необходимый фон многих военных и послевоенных фильмов. В «Безумном Фрице» предпринята первая попытка классификации фашистов по их жизненным отправлениям: еда, бой, пытки, танцы, пение. Но за этим, чисто внешним способом упорядочения материала проглядывает другой, более существенный: эволюция этих образов во времени, от чисто фоновых картонных фигур первых послевоенных фильмов до индивидуализованных типажей в духе «Семнадцати мгновений весны». Полная идентичность первоначальных злодеев-автоматов постепенно сменяется запасом дифференциальных признаков, военная форма в фильмах 80-х годов — что на первый взгляд парадоксально — изображается более достоверно, чем сразу после войны, когда ее еще помнили миллионы людей. Конечным пунктом этого развития является немец как лирический герой постперестроечного воображаемого.

В старых советских фильмах о войне фашизм подспудно, но настойчиво отождествляется с европейским образом жизни, с буржуазными «излишествами», которых не может и не должен позволять себе народ-праведник, ведущий священную войну. Это делалось в русле популярной тогда официальной доктрины, отождествлявшей фашизм с диктатурой империалистической буржуазии. Ее сторонники пытались полностью развести фашизм и немецкий народ, но в то же время видели этот народ с огромной дистанции, исторической и культурной, превратно толкуя мотивы его действий. В послевоенном советском кино образ врага подвергается той же дереализации, что и в «Молодой гвардии», хотя большая часть этих лент не была канонизирована. Это еще одно доказательство того, что Фадеев создавал свои образы немцев по законам, которые не были им изобретены. Они объяснялись не только заказом, но и тогдашним состоянием бессознательного народа. Анонимные немцы, которые бегут из пущенного под откос поезда, танцуют в ресторане с декольтированными дамами или торжественно сажают дерево, осуществляя цивилизаторскую миссию на Востоке, родственны Фенбонгу и Венцелю своей ирреальностью, которую не следует путать с произволом. Это необходимая ирреальность: целый период советской истории должен быть вытеснен и заменен своим ортодоксальным образом. Конкретизация образов врага идет в дальнейшем за счет снижения уровня вытеснения: речь бойцов с фашизмом становится более литературной, праведность уже не отождествляется с простотой и безыскусностью, а соответственно, и фашист начинает выглядеть более натуралистично. Постепенно в фашистскую образность незаметно влюбляются, как в объект советской мифологии. Наивность, с которой в сталинское время формировался образ врага, с одной стороны, ставится под сомнение, а с другой — становится объектом любования. Оказывается, образы также имеют историю. Смотря «Безумного Фрица», мы чувствуем ее с точностью до десятилетия. Общество проявляет себя беззащитным по отношению к образам, которые когда-то само же породило: оно отождествляется со своими проекциями. Мифология нацизма, созданная после войны, обеспечивала социальную связность гетерогенного советского общества, сближала самих конструкторов этих мифов, сообщая им качество «благости». Это далеко не верхушечный процесс, заказ на дереализацию шел как сверху, так и снизу, иначе эта мифология не пережила бы Советский Союз и не воспринималась бы с наивной верой миллионами людей. Иначе конкурирующие образы из «Черной книги» и других источников имели бы большие шансы быть признанными. Их слабость с идеологической точки зрения состояла в значительно большей достоверности, которой нельзя было манипулировать бесконечно. Они поддавались ограниченной, точечной переделке, тогда как фадеевские образы уже являлись продуктами сложной мани-

пуляции. Общество проявляет такую незаинтересованность в сохранении собственной истории, что история другой страны тем более не может его интересовать как таковая. Оно овладевает ею по праву победителя, но в длительной перспективе это имеет фатальные последствия для него самого: упраздненная история не перестает существовать и постепенно втягивает СССР в свою орбиту, правда, ценой его исчезновения. Но некоторые фрагменты мифологии упорно продолжают жить и после смерти породившей их системы.

[1] «Черная книга о злодейском повсеместном убийстве евреев во временно оккупированных районах Советского Союза и лагерях Польши во время войны 1941 — 1945 гг.», Вильнюс, 1993, с. 227.
Подробнее об этой книге см. нашу публикацию «Черная книга: полвека спустя» в «Искусстве кино», 1998, № 4.
[2] «Черная книга...», с. 496 — 497.
[3] Фадеев А. Разгром. Молодая гвардия. М., 1971, с. 315.
[4] Там же, с. 489.
[5] Там же, с. 492.
[6] «Черная книга...», с. 231.
[7] Фадеев А. Цит. изд., с. 337.
[8] Там же, с. 336.
[9] Там же, с. 419.
[10] Там же, с. 375.
В книге «Никогда не забудем. Рассказы белорусских детей о днях Великой Отечественной войны» (Минск, 1985; впервые эта книга была опубликована в 1948 году), где умалчивается об уничтожении евреев на территории Белоруссии, есть эпизод, из которого косвенно явствует, что в печах лагерей уничтожения сжигали все-таки исключительно евреев, но не белорусов. Одна из свидетельниц рассказывает: «Вдруг я почувствовала, как пол под нами задвигался и стал наклоняться. Внизу, сбоку, мы увидели огонь — это и была печь крематория. Люди, стоявшие с краю, с криком попадали вниз. Мы тоже не могли удержаться на скользких ногах и начали скатываться к печи.
Но в этот момент произошло такое, чего никто не ждал. Пол начал подниматься. Когда он выровнялся — открылись двери и вошли комендант и тот самый немец, что заставлял нас раздеваться.
Из их разговора мы поняли, что произошло: немцы перепутали эшелоны и по ошибке приняли нас за евреев» (с. 106 — 107).
В этом эпизоде разница в обращении с евреями и белорусами проявляется достаточно явно: только евреи почти автоматически подлежали физическому уничтожению. Белорусов чуть не сожгли, приняв их за евреев.
Подобная редакторская вольность, вероятно, стала возможной потому, что действие происходит за пределами СССР — в Польше.
[11] Фадеев А. Цит. изд., с. 699.
[12] Там же, с. 574.





Гэри Хилл. Я верю, что это образ в свете Другого. 1991 — 1992

Петер Слотердайк

КЕНТАВРИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

> Поэтому более высокая культура должна дать человеку двойной или двухкамерный мозг: одна камера — для восприятия науки, другая — не-науки...
> *Фридрих Ницше. «Человеческое, слишком человеческое»*

Классические тексты — это тексты, которые переживают свои интерпретации. Чем больше их разымают на части, тем неприкосновеннее они кажутся. Чем настойчивее домогательства разума, тем ледянее их взор поверх голов трансцендентальных претендентов. Чем глубже герменевтическое высвечивание и филологическая реконструкция внедряются в ткань классического текста, тем сильнее он противится напору истолкования.

Достаточно ли при объяснении превосходства выдающегося произведения над его интерпретациями сказать только то, что эпигонам никогда не догнать оригинал или что комментарий никогда не исчерпывает всей полноты оригинала? Столетия назад, когда гуманитарные науки находились еще в пеленках, допустимо было, наверное, верить, что таким образом можно обосновать сопротивление великих текстов. Эта наивная герменевтика была сущностно связана с временем, когда классики, словно земные боги, несомые культурой страстного почитания и недоступные в своей героической ауре, парили над миром позже рожденных. Сочинения классиков позволяли вполне достоверно утверждать, что интерпретаторы — как профессиональные служители смысла — размахивают своими кадильницами над классическими текстами для того, чтобы перевести их вечные истины в более скромные формулы исторически определенного понимания.

Все это сегодня уже не так. Интерпретатор уже не идет к классику, как верующий к мессе. Филологическим наукам давно надоело псевдотеологическое служение букве оригинала. Интерпретаторам становится все труднее верить в свое особое предназначение и комментировать классиков во имя некоего вечного смысла. Вместо погружения в торжественные глубины в поисках истинного смысла предания они все больше замыкаются в методологически рафинированном безразличии по отношению ко всем транслированным традицией притязаниям на смысл. Вот текст, а вот мы. Как хладнокровные варвары, стоим мы перед классической находкой, равнодушные до мозга костей, и озадаченно вертим ее в руках. Пригодна ли она все еще хоть для чего-то? Как бы то ни было, но сегодня уже и речи быть не может об априорной вере в жизненную важность великих текстов. Их значимость в лучшем случае обнаруживается лишь там, где амбициозное критическое «Я» использует работу с материалом из страсти к самовозвышению

или где какая-нибудь конкретная задача заставляет надергать из исторических источников пару-тройку нужных цитат.

Однако только теперь и начинается драма: лишь когда отрезвление сделало свое дело и унаследовавшая традицию интеллегенция (пусть и ставшая более зрелой, более циничной, но, во всяком случае, менее притязательной и скептичной) научилась с этим наследием жить, открывается то важное, что содержат в себе великие тексты. Когда им больше не верят, они начинают говорить по-новому. Когда их кредит оказывается полностью исчерпан, они начинают поразительнейшим образом нас обогащать. Когда им не дают никаких авансов, они незаметно сами начинают тянуться к нам. Когда мы полагаем, что окончательно отвернулись от них, что раз и навсегда от них отделались, они начинают медленно, но неуклонно двигаться вслед за нами — не как преследователи или докучливые учителя, а как не требующие к себе внимания предки или ангелы-хранители, на чье великодушие и такт мы, собственно, уже отвыкли рассчитывать. Когда мы приняли решение впредь заниматься только собственными насущными проблемами, а по отношению ко всему остальному готовы произвести экзистенциальную редукцию и сбросить балласт, вот тогда-то в том, что осталось, мы вдруг начинаем распознавать голоса классики: здесь — совершенно незаменимое предложение, там — прелестный пассаж, порой — родственное душевное волнение и повсюду — россыпь драгоценных слов, от которых невозможно отказаться как раз тогда, когда решено говорить только о своем, не слушая больше жужжания масс-медиа, институтов и отчужденной информации.

Так сегодня можно прийти к Ницше. Так его следует читать: учитывая и принимая его возвращение, его новое присутствие в нашем мире, присутствие автора, которому дозволено вернуться, ибо с ним было уже когда-то покончено, мыслителя, с которым приходится постоянно сталкиваться, ибо предмет его даже после тотальной чистки все еще здесь — досадный, восхитительный, дразнящий, театральный и во всем столь же неисчерпанный, как и наш собственный. При этом нас совершенно не должен волновать официальный статус этого мышления, его принадлежность или не-принадлежность классике. Слишком поздно ломать голову над тем, нужно ли было возводить в ранг классиков именно Ницше и правильно ли был сделан выбор, когда — не без помощи целой армии интерпретаторов — Ницше-человеку, Ницше-мыслителю было определено особое место в пантеоне мысли. История восприятия чаще всего не утруждает себя типологизацией исторических и человеческих величин. Так, причудливая смесь восхищения и неточности сообщает Ницше черты классического автора, хотя применительно к нему уже давно пора говорить не о гармоничной классике буржуазной культуры, а о дикой классицистичности модерна с ее темным духом критицизма и жгучим disangelia.

Тем не менее стало привычным делом утверждать в связи с Ницше, что есть два типа мыслителей: те, чье творчество можно изучать в отрыве от их биографии, и те, у которых история жизни и история мысли составляют единое целое; к этой последней категории следует-де причислять и Ницше. Подобная формулировка несет в себе известную угрозу несправедливости, которая может быть причинена автору, когда его записывают в классики. Настолько Ницше от нас не далек. То, что он мертв, не придает ему дополнительного авторитета. Живая и изорванная аура Ницше — даже если забыть на мгновение почти нечеловеческий блеск его поздней прозы — не имеет ничего общего с раздражающей высокопарностью и благородной скукой, которые часто бывают присущи атмосфере классического.

Однако почему Ницше актуален сегодня, во всяком случае, актуален в такой мере, что предупреждения относительно его учения вновь становятся общим местом? Что снова делает его проблематичным, охотно цитируемым и образцовым?

Только ли в том дело, что современные неврозы ищут философского покровителя? Или же причина в том, что после многих десятилетий господства социал-либерального и неохристианского морализма дух времени вновь взыскует более суровых истин и ликующего освобождения от всякого рода сдерживающих принципов? Не привело ли ставшее всеобщим сомнение в прогрессе к необходимости прислушаться к иным, альтернативным толкованиям феномена нового времени — толкованиям, которые бы дистанцировались от монстров истории и призраков обобществления? Ни одно из этих предположений не является полностью ложным. Но ни одно из них не объясняет, почему именно имя Ницше всплывает всякий раз, когда задача состоит в том, чтобы понять фундаментальное сомнение в себе, присущее модерну, и нащупать след, который привел бы нашу мысль к истокам чрезвычайно сложного, амбивалентного характера современности.

Теперь, прежде чем мы несколько углубимся в один из великих текстов этого автора, я хотел бы выдвинуть гипотезу относительно природы письма Ницше. Смысл ее в том, что новое присутствие Ницше объясняется не столько его (бесспорной) культурно-критической, психологической и философской компетенцией, и сегодня не утратившей своей просветительской мощи, сколько его слабостью, в большей мере неотразимой для нас, чем любая сила. И если сегодня Ницше в известном смысле среди нас, то причина тому в меньшей степени его превосходство над сейчас живущими, а в большей — общие с нами недостатки. Самым серьезным из них, определившим связь Ницше с современностью, была его неспособность стать специалистом в какой-то определенной области. Он никогда не довольствовался просто профессионализмом в какой-то сфере; он никогда не мог всего лишь идти навстречу ожиданиям. И не то чтобы при этом он не был способен отвечать требованиям дисциплины, в данный момент его занимавшей. Как раз напротив. Начало и конец всех бед Ницше — в его неспособности сделать искусством один и только один предмет. Конечно же, он был виртуозом: выдающимся филологом, блестящим критиком своей эпохи, фундаментальным аналитиком нравственности, не говоря уже о других областях. Но прилежно и систематично, чтобы не сказать больше, занимаясь какой-то из этих дисциплин, он в то же время практиковал по меньшей мере еще одну, что вызывало подозрение в его принципиальной бессистемности. Поэтому на первый взгляд может показаться, что Ницше во внешней жизни пал жертвой двойственности своего дара. Именно с этим, возможно, связано почти необъяснимое отсутствие успеха, преследовавшее Ницше при жизни (чему его беспомощная капризность в общении с издателями не может служить достаточной причиной), а также взрывной характер его посмертного влияния. И хотя любого из его дарований, отдельно взятого и развитого до профессионализма, вполне хватило бы для солидной карьеры — об этом свидетельствует путь Ницше как филолога, — очевидно, сплетение различных сил, бушевавших в этом человеке, предопределило то, что его существование было мрачным существованием маргинала на окраине организованной культурной жизни. Впрочем, даже выражение «сплетение сил» не совсем корректно, ибо в случае Ницше отсутствует известный феномен многосторонней одаренности. На самом деле, дарования Ницше — не набор отдельных, рядоположенных способностей; между ними нет настоящего водораздела, они не просто сосуществуют друг с другом. Более того, в этом авторе всякий раз одна сила действует через другую, и поэтому он не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и т.п. Он был музыкантом как писателем, поэтом как философом, практиком как теоретиком. Он не занимался двумя вещами сразу — делая одно, он именно тем самым делал другое.

Такое пластическое сращение языков и сил и сегодня требует от публики непосильного напряжения. Ницше, как никому другому, удалось сыграть с читателем,

соблазнившимся возможностью легкого понимания, злую шутку. Совершенно очевидно, что нельзя понять Ницше, держась только того, что в его текстах стоит черным по белому и что в состоянии передать любой пересказ. Профашистский читатель Ницше — и раньше, и сейчас — это прежде всего читатель, обнаруживающий неуклюжесть и дремучее невежество в своем отношении к смыслу, неспособность включиться в затеянную Ницше великую игру по ту сторону семантики, в его постметафизическую музыку жестов. Возможность по-настоящему приблизиться к смыслу ницшевского предприятия существует лишь для того, кто видит, чем в действительности занят этот гонимый чувством внутреннего беспокойства, «многострунный» и тонко настроенный автор, когда он пишет одно слово за другим. Справедливо было подмечено Томасом Манном: конченый человек тот, кто воспринимает Ницше буквально — в смысле фиксации на содержании и семантической редукции. Сам Ницше остро чувствовал неоднозначность и синтетический характер своего письма и на протяжении жизни ни разу не попытался опровергнуть утверждение, что он, по сути говоря, композитор, которого случайно «прибило» к литературе. Иногда он думал и так: бедняга, отошедший от человеческого и занесенный в другое, художественно-божественное измерение («всего лишь дурак», «всего лишь поэт»). Когда его уверенность в себе росла, он воспринимал себя как некое экспрессивное многомерное событие, судить о котором берутся исключительно обыватели сообразно своим убогим литературным, филологическим и философским меркам. Он ощущал себя философствующим двойником Рихарда Вагнера, так же, как и он, не способного удовлетворить свой эстетический гений работой в одном жанре и потому пришедшего к идее целостно-многомерного произведения, через которое намеревался, используя различные средства и эффект синестезии, представить на сцене всю полноту собственной личности.

Своеобразие Ницше состояло в том, что в его собственном литературно-сценическом действии ему приходилось обходиться без вагнеровских оперных синестезий. Свою игру он вынужден был доверять только письму — хотя игра эта не была чисто литературной. Достаточно рано друзья и современники Ницше, близко знавшие его, заметили, что в психическом мире великого стилиста действуют и иные силы — энергии музыканта и пророка, претензии цезаря и основателя новой религии, влечения психагога, реформатора, воспитателя и демагога от искусства. У самого Ницше в связи с Вагнером имелась небольшая теория о «перемещенных талантах», и он проницательно заметил однажды, что в Вагнере есть нечто от актера, который за отсутствием подходящей сцены для осуществления своих неимоверно грандиозных планов пришел к мысли создать собственную музыкально-драматическую вселенную. Однако если Вагнер в своем развитии от композитора-бунтаря до композитора — реформатора культуры постоянно саморасширялся, то Ницше — «как филолог и человек слов» — должен был ограничить весь спектр своих импульсов пространством письма.

Итак, мы подходим к первому сочинению Ницше — «Рождение трагедии из духа музыки». Это совершенно обязательная книга для каждого, кто хочет сохранить искусство неспособности быть только ученым. Такое искусство nota bene не является дисциплиной, приберегаемой «про запас» учеными-неудачниками, отупевшими филологами или пребывающими в прострации философами. Напротив, речь идет о philosophie et demi, об окрыленной филологии, о науке, которая благодаря предметной интенсивности поднимается на уровень подлинно философской рефлексии. Как мы покажем далее, «Рождение трагедии из духа музыки» знаменует одновременно и рождение «веселой науки» из духа избыточности, хотя в отношении Ницше к этой «веселой науке» еще проступает его юношеское упоение серьезностью.

Постараемся представить себе реальный ход событий. В 1869 году, когда Ницше едва исполнилось двадцать пять лет, он, не имея до этого ни одного публичного

выступления, только на основании рекомендации своего академического наставника Фридриха Ричля, считавшегося «папой» лейпцигских филологов, а также благодаря великодушно антибюрократическому жесту администрации получает кафедру классической филологии в Базеле. В рекомендательном письме Ричль так отзывается о своем протеже: «Я еще не знавал молодого человека, которого бы мне хотелось всеми силами поддерживать в моем предмете и который столь рано и в столь юном возрасте отличался бы такой зрелостью, как этот Ницше... Если, Бог даст, он проживет долго, то — предсказываю — когда-нибудь он будет стоять в первых рядах немецких филологов... У нас в Лейпциге он является кумиром и, сам того не желая, образцом для целого круга молодых филологов, которые... ждут не дождутся услышать его как доцента. Вы скажете, я описываю вам уникальный феномен; но он, собственно, таков и есть и при этом симпатичен и скромен. А еще он — одаренный музыкант, что, впрочем, к делу уже не относится».

Вот в последнем Ричль, пожалуй, ошибался. Музыкальность Ницше имела большее отношение к его бытию в качестве филолога, чем хотел сказать его учитель, патетично, но все же лишь дескриптивно рекламирующий этого не облеченного никакими научными регалиями аутсайдера. То, что в письме обозначалось как не относящееся к делу, то есть к назначению на должность, сразу же обнаружило себя как решающий момент базельского существования Ницше. Инстинктивно чувствуя феноменальность Ницше, Ричль тем не менее не ухватил того, что составляло суть феномена Ницше — двойственность его музыкально-теоретической природы. Причем «музыкальность» нельзя здесь понимать в узком смысле — как сочинение и исполнение музыкальных произведений; сюда следует включить всю подвижную массу грандиозно-невысказанного, переполнявшую душу юного филолога, нудительность и острую потребность в самовыражении, делавшие его излишне притязательным, самоуверенным и амбициозным. Необходимо также вспомнить и о страстном желании Ницше сделать слышимым голос пророка и реформатора, в котором, даже не затевая скрупулезный анализ и не впадая в психологизм, мы все же можем различить голос его рано умершего, отчаянно любимого и идеализируемого им отца, протестантского пастора Карла Людвига Ницше. И, конечно же, случай Ницше подпадает под общие формулы типа «церковь отпускает своих детей» или «мы очнулись и поняли, что чересчур воспитанны».

Так или иначе, музыка уже в первых научных изысканиях молодого профессора занимала далеко не последнее место. Встреча с Вагнером развязала язык человеку науки, и в филологе взыграл музыкант. То, что было позаимствовано этим необычайным дарованием у Шопенгауэра, Вагнера и греков, — это тончайшее восприятие современных резонансов античности, метафизического содержания музыки и трагического одиночества великой личности. Здесь, в первом литературном предприятии уникального ученого все мотивы впервые зазвучали в единой риторической оркестровке. Кентаврический гений начинает открывать для себя свой личный язык или, лучше сказать, языки выражения.

Вот какова ситуация, на фоне которой зимой 1871 — 1872 годов состоялся дебют Ницше, дебют столь же блестящий, сколь и катастрофический. Блеск его навеки остался в истории культуры, об этом напоминают нам переиздания. Катастрофичность же основной своей причиной имела тот факт, что ницшевское видение рождения греческой трагедии содержало в себе много больше, чем мог ожидать от него самый доброжелательный читатель, и даже больше, чем на данной стадии своего развития был способен осознать сам автор. Определенный свет на ситуацию проливает написанное в жанре самокритики предисловие 1886 года; впрочем, оно многое и утаивает, поскольку поздний Ницше не желает признавать превосходства Ницше раннего, хотя и не писавшего еще тогда так мужественно. Самокритика демонстрирует не только достижения Ницше в области стиля, но

и его самоотречение: истина раннего Ницше — интуиция пра-боли — вытесняется истиной позднего Ницше — идеей воли к власти. В этой связи почти неизбежно возникает аналогия с Фрейдом, принесшим свою раннюю истину — теорию соблазнения — в жертву более поздней истине — теории влечений.

При таких обстоятельствах проба таланта, без сомнения, была совершенно уместна. Что может быть понятнее потребности автора доказать, что назначение его на должность, несмотря на наличие более квалифицированных кандидатов, обусловливалось не одной только сказочной привилегией, но и объективным соображением, а именно справедливым предпочтением неординарного ученого и мыслителя. На повестке дня, таким образом, стояли саморепрезентация, доказательство своего превосходства и подтверждение слишком легко доставшегося академического статуса. Он желал большего — он был способен на большее. Как только ему выпал случай блеснуть перед широкой читающей публикой, мгновенно обнаружилась стесненная избыточность его личного ви́дения по отношению к требованиям предмета. И даже спустя сто лет она все еще поражает. Ведь кому, в сущности, могут быть интересны мельчайшие подробности возникновения греческой трагедии? Кого, кроме одного-двух классических филологов, безучастных ко всему остальному, способен взволновать античный хор сатиров или душевное состояние аттического зрителя во время дионисийских представлений? В том, что сегодня никто всерьез не станет ставить подобные коснодилетантские вопросы, заслуга Ницше. Своим гениальным вторжением в филологию, которое отчасти придало ей творческий импульс, отчасти вынудило выйти за собственные границы, он создал условия для превращения объектов специально филологического интереса в объекты философско-психологического познания человеческой природы, если, конечно, в сегодняшнем дискурсе еще позволительно без смущения употреблять такие выражения, как «человеческая природа».

Часто говорят, что первая книга Ницше в основе своей — один большой диалог с Рихардом Вагнером, домогательство его отеческой дружбы и восторженное самоотражение в вагнеровском героико-имморальном царстве искусства. В самом деле, без влияния Вагнера невозможно помыслить «Рождение трагедии» — начиная со зловещей божественной диады Апполон — Дионис, которую pro domo уже использовал Вагнер, и заканчивая критикой классической оперы и идеей нового немецкого ренессанса под знаком вагнерианского искусства спасения. Ницше однажды кокетливо заметил, что эту книгу сам Вагнер мог бы написать лучше. Однако простого признания влияния Вагнера на Ницше недостаточно, чтобы постичь подлинную суть события, совершившегося в «Рождении трагедии». Можно в какой угодно последовательности и пропорции соединять вагнерианство, шопенгауэровскую метафизику и элементы классической филологии, но так и не прийти к тому, к чему пришел Ницше. Ведь чем бы ни являлась эта комбинация различных источников и образцов, решающим было событие кентаврического рождения, то есть высвобождение бесконечно богатого следствиями и двойственного по своей природе художественно-философского красноречия, в котором таланты Ницше впервые соединились в живое и плодотворное целое. Так писать способен лишь тот, чьи воображаемые читатели остались далеко позади и кто уже не заботится о том, придет ли он когда-нибудь к читателям реальным. Отсюда сомнамбулическая самоуверенность Ницше при совершении того, что с профессионально-научной точки зрения можно расценить как faux pas. Несмотря на всю свою браваду, он — проповедник горнего мира, где обитают великие и внутренне родственные друг другу духи; и пусть будет хуже тем, кто там, наверху, не чувствует себя дома. «Да помилуй Бог моих филологов, если они теперь не захотят ничему научиться», — пишет он в сопроводительном письме к посвященному Вагнеру экземпляру своей книги в январе 1872 года. Подобные замашки Ницше рано или поздно должны были спровоцировать диагноз: «мания величия». Собственно, Ричль и

был первым, кто произнес эти слова. Вагнер, напротив, реагировал восторженно; по свидетельству Козимы, мэтр плакал от счастья над книгой молодого профессора. В это нетрудно поверить, если учесть, что из ницшевского текста Вагнер вычитывал только то, что зеркально отражало его собственные мысли, и не давал себе труда задуматься, не кроется ли за подобным отражением еще и вызов, бросаемый ему другим самосознанием. Сам Ницше, безусловно, именно так и считал, когда пытался понять свое становление через диалектику самоотвержения и самообретения: почитание чужого ему представлялось сущностно необходимым условием для высвобождения собственного. Уже вскоре после публикации «Рождения трагедии» Ницше своей теорией состязания в эпоху античности выказывает своенравное нежелание без остатка раствориться в культе Вагнера. «Вот в чем суть греческой идеи состязания: она ненавидит безраздельное господство и страшится его опасностей; для защиты от гения она желает второго гения. Всякое дарование должно развиваться в борьбе — так учит греческая народная педагогика» («Гомеровское состязание», 1872). Этот культ гениальности («гениализм»), несмотря на всю свою курьезность и предосудительность, будет для нашего дальнейшего рассуждения весьма значимым — по причинам психологического свойства. Во времена Ницше лишь в атмосфере гениально-художественной вседозволенности могли произойти кентаврические зачатия, впоследствии разрешившиеся кентаврическими родами. На свет появились конструкции с двойным разрушительным потенциалом искусства и теории, возбуждающие сплавы фундаментального и случайного. Уже в феврале 1870 года, будучи профессором в Базеле, под освобождающим влиянием Вагнера сделав первый риторический шаг в сторону обновления филологии, Ницше нашел выражение своим предчувствиям этих кентаврическо-литературных тенденций. Эрвину Роде он в то время писал: «Наука, искусство и философия растут теперь во мне в таком тесном переплетении друг с другом, что когда-нибудь я непременно разрожусь кентаврами».

Очевидно, что только под щитом «гениализма» Ницше был способен противостоять требованиям цеха, ограничив профессиональное самовыражение сферой общепринятого и вынеся так называемый экзистенциальный остаток в сферу приватного. Поэтому в «гениальничанье» этого автора можно усмотреть также указание на вполне понятное нежелание и симпатичную неспособность, а именно, на нежелание уродовать себя в угоду академичности и неспособность к профессиональну кретинизму.

Здесь вполне естественно, хотя в равной мере и ошибочно, было бы попытаться привязать литературных кентавров Ницше к жанру эссе, то есть разрешить цивилизационную драму, скрытую за конкретным жанровым обозначением, средствами определенного — пусть и чрезвычайно широкого — языкового установления. В самом слове «эссе» есть известный оттенок недоброжелательности, оно звучит чуть ли не как мольба о снисхождении к тому, чьи интеллектуальные силы невелики. Открытая форма, нестрогая аргументация, риторические вольности, свобода от необходимости быть доказательным — все это указывает на особые, более мягкие по сравнению с общепринятыми условия. Чаще всего послабления мы невольно ассоциируем с регрессом, а вольности с движением в ложном направлении. Однако коль скоро подобная «расслабленность» порой свойственна и мощному интеллекту, дух, подчиняющийся требованиям профессионализма и серьезности, вынужден согласиться с существованием некоей резервации, которую он называет «эссе» и в которой, как предполагается, точность необязательна.

Однако с письмом Ницше дело обстоит иначе: когда он дает себе волю, уровень письма растет, когда он открывает все шлюзы, его требования радикализируются, когда он следует своему настроению, его самодисциплина становится жестче, чем прежде. Именно по этой причине ницшевские кентавры всякий раз идут «не туда» — и потому ведут ввысь!

Проблема, которая начинает здесь вырисовываться, столь масштабна, что уместно, пожалуй, попытаться сформулировать ее еще раз другими словами. Разве нельзя предположить, что в рамках некоторого целостного существования — что бы последнее ни означало — познание мира и самовыражение могут быть очень тесно взаимосвязаны, теснее, чем это имеет место в современном мире. Разве свойственная нашему времени специализация дарований не привела к тому, что психические установки, на которые опирается научное знание, в перспективе оказались враждебными самовыражению, в то время как установки, традиционно ассоциируемые с самовыражением, в свою очередь обнаружили явные антинаучные тенденции? А коли так, то не являются ли сциентизм и эстетизм дополняющими друг друга идиотиями, типичными для нашей эпохи? И разве в данных обстоятельствах отношения между когнитивной современностью, организованной в форме науки и техники, и современностью эстетической, утверждающей себя в сегодняшнем искусстве, не должны неизбежно быть натянутыми до предела — или, может, надлежит просто сухо констатировать их явную враждебность друг другу?

Если дело действительно таково, как следует из подобного вопрошания, что же тогда остается тем, кто вопреки духу времени все еще верит в гётевский союз наук и искусств? Что станет с теми интенсивно живущими наивными индивидами, которые с самого начала не поняли, что целостность, обещаемая современностью, не более чем надувательство? Как быть восторженным натурам, мягко говоря, не соответствующим нынешним циничным стандартам интеллектуальной специализации? И наконец, возвращаясь к автору «Рождения трагедии», я спрашиваю: для того ли молодой Ницше сполна вкусил пфортензеровского гуманизма, шопенгауэровского аскетического пафоса и вагнеровского «гениализма», чтобы затем уже в собственных профессиональных и публицистических предприятиях подчинить себя идее разделения интеллектуального труда и требованиям профессиональной тактики? «The whole man must move at once» — выражение Аддисона, которое Лихтенберг как-то сочувственно занес в записную книжку, мог бы выбрать в качестве девиза и сам Ницше. Человек должен выражать себя как целое.

Повышенная чувствительность сегодняшних интеллектуалов к «жесткому излучению» Ницше имеет в своей основе, наверное, то обстоятельство, что он напоминает им об одной навязчивой идее современности: Ницше позволял себе, пусть и дорого за это заплатив, быть художником-ученым и ученым-художником. Что нас сегодня так завораживает — не смелость, а самоочевидность такого решения. Правда, благодаря своей весьма эффектной двуприродности исследующего эстета и эстетствующего исследователя, этот автор попал в разряд не поддающихся классификации курьезов; он нигде не дома, ибо его дом может быть где угодно. Эксцентричностью своей позиции Ницше привлекает внимание к культурно-психологическому скандалу, связанному с ложным восприятием: приветствуем мы или проклинаем стремление Ницше к нарушению границ (которое, казалось бы, естественно вытекает из здорового отвращения к ограничениям), но нас ведь поражает как исключение именно то, что для любого беспристрастного ума должно было быть само собой разумеющимся. В свете сказанного можно, не колеблясь, развести в разные стороны ницшевский «гениализм» и ницшевское наследие. То, что некогда могло существовать, видимо, только в форме аристократического культа гениальности, сегодня проявляет себя как спокойное неуважение к границам. Между тем чтобы противостоять всякого рода сциентогенным кретинизмам и бездуховному разделению интеллектуального труда, можно обойтись и без какой бы то ни было сверхизощренной теории депрофессионализации. Такое противостояние в экспертизе не нуждается. Зачем критическая теория, если достаточно простой бдительности. Последняя же прежде всего — литературная добродетель. Быть может, чтобы легче перенести нынешний дефицит

критической теории, надо всего лишь перестать воспринимать литературу в качестве изолированного эстетического мира, превратившегося по причине своей особости в вещь для себя или еще один диалектический словарь. Быть может, литература в самом широком смысле — это лишь универсальная компонента в феномене кентаврического? Но тогда она могла бы играть роль lingua franca для свободных умов, для тех, кто пересекает границы обособленных друг от друга сфер и отстаивает идею их взаимосвязи. Свидетельств тому уже давно накопилось предостаточно. Всегда, когда автор достигает двойного эффекта благодаря использованию не одного, а множества языков, задействованным оказывается литературное красноречие ума, который, по всей видимости, готов признать ценность границы только как рубежа, зовущего к преодолению. От Э.Т.А.Гофмана до Зигмунда Фрейда, от Сёрена Кьеркегора до Теодора В.Адорно, от Новалиса до Роберта Музиля, от Генриха Гейне до Александра Клюге, от Поля Валери до Октавио Паса, от Бертольта Брехта до Мишеля Фуко, от Вальтера Беньямина до Ролана Барта — всякий раз наиболее коммуникативные умы являют нам различные темпераменты и варианты кентаврического гения.

Что касается собственно «Рождения трагедии», то появление этого архетипически кентаврического произведения состоялось в ситуации очевидного культурного вакуума и сопровождалось поразительным молчанием публики. Между тем, событие это было отнюдь не частным эпизодом или скромным комментарием к культу Вагнера. Отдельные читатели, конечно, почувствовали, что на страницах этой небольшой книги развертывается нечто многообещающее, однако в целом непосредственное впечатление публики свелось к тому, что, по выражению профессора Унзера из Бонна, автор «мертв как ученый». И даже те, кто в этом компактном патетическом опусе заметил ростки будущего, вряд ли смогли бы сказать, о чем на самом деле шла речь. Лишь позднее, когда «Заратустра» принес Ницше всемирную известность, стало понятнее, на что намекала его ранняя работа. Ницше выстроил себе культурную сцену, на которой должно было состояться нечто большее, чем байрейтерский ренессанс. Это была сцена для беспрецедентных разоблачений, для актов грозной культурной переоценки и для неслыханной интервенции психодинамики в гуманизм. Кентаврический филолог, от которого окружающие, казалось бы, могли ожидать, что он как подлинный ревнитель античности станет развивать веймарско-греческий культ индивида, поднял занавес над сценой, на которой буржуазный индивид вынужден предаваться наиопаснейшему и в то же время наиточнейшему самоанализу. Античность внезапно перестала служить верным зеркалом для гуманистических самостилизаций, гарантом разумной умеренности и образцово-буржуазной безмятежности. Одним ударом было покончено с автономностью классического субъекта. Безличные величины сверху и снизу, из сферы нуминозного и анимального, прорываясь сквозь традиционную оболочку личности, превращали ее в арену темных безудержных энергий, в оркестр анонимных мировых воль. На протяжении всей истории развития буржуазной культуры восхищение Грецией составляло сущностную часть индивидуализма, а классическая филология выступала в качестве институциональной опоры гуманистического культа человеческой личности. Отныне эта самая солидная из всех дисциплин представляет наибольшую угрозу для современной веры в автономию субъекта.

Перевод Елены Малаховой

Глава из книги «Мыслитель на сцене. Материализм Ницше» (Peter S l o t e r d i j k. Der Denker auf der Bühne. Nietzsces Materialismus. Suhrkamp, 1986).
Полностью книга выходит в издательстве Ad Marginem. Благодарим директора издательства господина Александра Иванова за любезно предоставленную возможность опубликовать данный фрагмент в «Искусстве кино».

Ч Т Е Н И Е

Фото Мишеля Франсуа

Катарина Венцль

ЖИЗНЬ С АЛКОГОЛИКОМ. ЗАПИСКИ ИЗ ЦЕКОВСКОГО ДОМА

Весьма противоречивые мнения об Иване Грозном можно объяснить как противоречивостью личности самого царя и его политики, так и противоречиями, которые были характерны для той эпохи развития Российского государства. Умный, маниакально подозрительный, часто впадавший в приступы бешеного гнева, аморальный и одновременно с этим глубоко религиозный, жестокий и дальновидный, образованный и суеверный, настойчивый и непоследовательный, энергичный и знавший периоды глубокой депрессии, Иван IV был, видимо, человеком психически неуравновешенным. Особенности его психики с годами сказывались все сильнее, и это накладывало отпечаток на событийную историю страны.

В.И.Моряков, В.А.Федоров, Ю.А.Щетинов. «История России. Пособие для старшеклассников и абитуриентов»

Январь

Я переехала. К алкоголику. Который живет в самом центре Москвы, в высотном цековском доме. Кирпичном. Мощном. Грозном. Вахтерша не пустила меня, когда я пришла впервые. Ему, пьяному, немытому, небритому, в грязной одежде, пришлось спуститься вниз, внести меня в какой-то список. Пригласить.

В квартире вонь, духота и пыль. У него в комнате включен телевизор. Без звука. И радио. Еле слышно. Темно — шторы везде задернуты, только над письменным столом горит свет. Угощает чаем. Вкус резкий, едкий. Сахара нет. В чайнике плесень. Говорит он пространно и важно. Про литературу и пьянство, философию и фашизм. Его речи — странная смесь начитанности и суеверия. Предлагает снимать одну из, по-видимому, многочисленных пустующих комнат. Я, заинтригованная необычностью места, незаурядностью истории и личности сидящего передо мной человека, охотно соглашаюсь. Чтобы меня впредь пускали в дом без списка, надо договориться с Любовью Макаровной, заместителем председателя домкома. У нее длинные светлые волосы, собранные в тугую косу. Она строго («но справедливо») смотрит на нас. «Невеста?» Иван старательно врет: «Да-да-да!!!» Внимательно изучив мою персону и немецкий паспорт, она кивает головой — «хорошая девушка». Можно жить. Иван называет ее «фашисткой». Потом.

Мы разбираем комнату, использовавшуюся Иваном в качестве кладовки. В ней когда-то жила мать. Комната переполнена книгами по философии, рефератами, докладами, статьями. Советским добром — подарками от братьев из дружественных соцстран. Философы много ездили. Пока что я ночую на диване в гостиной. По соседству с целым тиражом книги, в которой речь идет о говне, расфасованном в маленькие квадратные пакетики. Как наш немецкий шоколад, который рекламируют тремя легко запоминающимися словами: «Квадратный. Практичный. Отличный». Написал книгу «Самый талантливый ныне живущий русский писатель». Как выражается Иван. Почему-то мне рядом с этой книгой все время снятся кошмары.

По всей квартире валяются кучи старого барахла. Газеты, поломанные бытовые электроприборы, сотни пустых бутылок. Шкафы забиты забытым шмотьем советских времен. Летает моль. Душно. Воздух спертый. Невыносимо теплый. Влажный — в ванной безостановочным потоком льется горячая вода. На кухне в шкафах банки с запасами. Запасы сгнили, в них живут букашки и червячки. В гостиной экзотическое — родители когда-то жили в Корее. Привезли мебель с инкрустацией, деревянные картины. На полу ковер, тяжелый от пыли. Порванные покрывала на просиженных креслах.

Иван, видимо, так привык к бутылкам, что он их уже не замечает. Разве, когда в них падает. Я уговариваю его вынести бутылки из комнаты. Приходится придумать веский для него аргумент: «Они создают неблагоприятный фон — влияют на атмосферу, отравляют воздух...» Иван смотрит большими глазами, кивает головой. Смиренно несет бутылки. Мы их выбрасываем в мусоропровод. До тех пор, пока не запрещает домком. Потом тащим их сумками, чемоданами на территорию одного института, находящегося прямо через дорогу, бросаем их в мусорный контейнер. Уходящим гостям даем в руки по кульку. На кульках — шикарные иномарки и голые девушки. Внутри — пустая тара.

Несколько неожиданно для меня в квартире появляется новый персонаж. Давний жилец Ивана возвращается из родных украинских краев. С первого взгляда недолюбливаю. Скользкий, неприятный тип. Нос большой и красный. Взгляд мнительный. Хитрый. Ноги кривые. Неряшлив. Ходит в старых клетчатых штанах, с висящими коленками, на шее болтается крестик. Любит долго принимать душ (в отличие от Ивана, явно испытывающего отвращение к воде). Но сколько бы он ни мылся, вечно кажется каким-то склизким, сальным. Учится в институте напротив. Торгует подсолнечным маслом. Хочет сделать карьеру — просочиться на «сцену». С помощью Ивана. Иван, не умеющий обращаться с деньгами, принял его к себе в качестве «финансового директора». Они одновременно нуждаются друг в друге и ненавидят друг друга. Ругаются. Дерутся. Плюют друг другу в лицо, швыряются мокрыми тряпками. Малюта, как говорит Иван не без некоторого удовлетворения, «сам начинающий алкоголик». Тот же утверждает, что он спасает Ивана от пьянства.

Февраль

Иван сорвался. Четыре недели не пил. И все. Говорит, что для него это и так был запредельный срок. Стоивший ему невероятных усилий. А поводом послужила какая-то ссора со мной. Не помню даже о чем. Накупил литровых бутылок водки. Двухлитровую пива. «Колосс». Оттягивается. Когда он валяется уже без сознания, мы, испугавшись, отбираем бутылки. Дешевую водку выливаем в раковину, хорошую закапываем в тираж. Что с ней делать? Боюсь, что теперь очередь Малюты нажраться. А у Ивана наверняка кое-где еще кое-что спрятано. Так что конца, скорее всего, еще не видно. Квартира большая, шкафов, антресолей до фига. Ищи сколько хошь — не найдешь. Звонящему Самому талантливому приходится сказать, что Иван «нездоров». Самый та-

лантливый, многозначительно хмыкнув, понимающе протягивает «м-да-а-а». Друзья, знающие все про алкоголиков, советуют квартплату наличными не давать, а покупать продукты. Теперь я с сумками таскаюсь по продуктовым магазинам, приношу жратву в дом. Странно, ест он вроде мало, но бегать за продуктами надо практический каждый день. Овощи он презирает. Всей душой. Настаивает на сардельках, яйцах, бульонных кубиках. Завтрак, обед, ужин — ему разницы нет, он ни дня, ни ночи не знает. Иван лампу в комнате никогда не гасит, живет и днем, и ночью при искусственном свете (солнца он терпеть не может). Так что и его рацион всегда более или менее одинаков. А надо мной знакомые смеются — «вот как обрусела». Я злобно фыркаю и говорю, что «настаяштчая нэмиц никагда не мошэт станавиц русский». Вот так вот.

Я пригласила свою давнюю подругу Лену в гости. Она приходит после работы, вся разодетая, красивая, пышная. Дамочка такая. Чай с кефиром на кухне. Пьяный Малюта возвращается со своей фиктивной свадьбы — решил прописку сделать. С бутылкой шампанского в руках. Сердобольная Лена, дикая радость которой от встречи со мной при виде лежащего на полу Ивана сменяется искренним ужасом, а потом жалостью, устраивает ванную процедуру еле пришедшему в себя Ивану. Наговаривает всяких добрых, увещевательных слов. Иван, строя Лене большие невинные глаза, слушает ее с благоговением, покорно лезет под одеяло, благодарно кивает головой. Как только заботливая Лена покидает комнату, он выхватывает из-под матраса бутылку. Малюта, обнаружив обман, «по-мужски» чистит ему, вновь погрузившемуся в своей потусторонний мир, физиономию. Воспитывает. Наказывает. Казнит. Тот, ясное дело, не в силах отбиваться. Я ору на Малюту, Малюта ругается матом, я хвать бутылку, замахиваюсь проехаться ему по башке. Некий Пересветов, высокопарно называющий себя журналистом, въедливый, противный друган Малюты, со смехом кидается на меня, вырывает холодное оружие из моих цепких рук. Лена в шоке отбывает домой, Пересветов на кухне напивается, приглашает меня съездить с ним в Мурманск. На две недели. Обещает подарить книгу из увезенных в Россию во время войны фондов Берлинской государственной библиотеки. Он-де знает, в подвале какого монастыря валяются эти драгоценности. А вообще он сам унес целых пятьдесят штук оттуда. Украл то есть. В остальном говорит о женщинах. Не добившись успеха фразой «Я люблю женщин, которые умеют отстаивать свое мнение», переходит к монологическому обсуждению своих бесчисленных романов. Играя в откровенность, рассказывает, что у него было и с кем. Когда и где. Отчаливает, в конце концов, ни с чем. Вернее, с пресловутым кульком в руках.

Пересветов с Малютой стоят один другого: у обоих, судя по всему, постоянно сменяются подруги. У Малюты, вернее, есть как бы «постоянные» и «сменяющиеся». Как выставки. Из постоянных Саша-наркоманка — тощее, серое, тихое создание. Она приходит почаще, сидит на кухне, курит, голодает. Время от времени, в моменты глубоких размышлений над жизнью, Малюта, смягчаясь порой до сентиментальности, обсуждает со мной свои проблемы. Он снова хочет жениться. На этот раз «по-настоящему». Без всяких фикций (ясное дело — прописку он уже сделал). Первая его жена с ребенком уехала в Израиль. Он в Израиль не хочет. Да и жить с бывшей неохота. А по ребенку, по-видимому, не слишком скучает. Может, на Саше? Саша хорошая, Саша милая, Саша нормальная. Вот только вот, блин, наркоманка она, эта Саша. Черт. Побери. Эту Сашу. Значит, не жениться? Нет, не жениться. Вся проблема вроде в том, что Малюта ну никак не может найти «подходящую», «стоящую». Говорит он об этом, ничуть не смущаясь. Он не только некрасив, но и заносчив. Поскольку «ту самую» найти невозможно, можно и погулять. Утешившись

таким образом, Малюта снова начинает притаскивать случайных девок с каких-то тусовок. Одна несчастная девица из института, правда, порядком пугает его. «Как удобно, — говорит она на следующее утро, — ты же прямо напротив института живешь. Вообще мне нравится у вас. Я буду приходить». Конечно же. Она живет в ужасающих условиях в какой-то общаге. Малюта, в мертвом оцепенении скрежеща зубами, тут же начинает жалеть о своем поступке. «Зачем я притащил эту бабу?», — стонет он в отчаянии, как только захлопнулась за ней дверь. Еще он крестик потерял. «Во время того». Он сокрушен. Яростен. Ищет крест. Иван злорадствует, ходит с явно довольным выражением лица. Малюта кается, проклинает всю женскую половину человечества и себя в том числе. Клянется. Зарекается. И опять отправляется по блядям. Когда он пьян и с новыми кадрами у него плохо, он опускается до встреч с некоей Виолеттой, девушкой прибалтийских кровей, жутко влюбленной в него. В трезвые дни он упорно не отвечает на ее звонки. Просит его к телефону не звать. А звонит она часто.

Утром я обнаруживаю наводнение. Вода расползлась по ванной и всему коридору. Очередная подруга Малюты почему-то не закрыла кран над умывальником. Слив засорен. Вода перелилась. Конечно же, мы залили соседей снизу. Соседка уже у двери, звонит в набат. Поскольку Иван и Малюта с подружкой невозмутимо спят, впустить соседку в квартиру и разобраться с ней приходится мне. Соседка орет на меня, предполагая, что я виновата, раз тряпка у меня в руках.

Приходит комендант, председатель домкома, ругается. Соседей снизу мы залили седьмой раз. Придется, во-первых, оплатить им ремонт (обои переклеить, побелить потолок), во-вторых, вызвать мастера, сменить сантехнику. Дает нам две недели. Сообщает, что в ином случае домком отключит воду. Что и соседи сверху жалуются на нас: бутылки на балконе некрасиво смотрятся. Кроме того, завалив ими балкон буквально по пояс, мы нарушаем правила пожарной безопасности. Уходя, он заводится еще и по поводу бардака в коридоре.

Март

Около десяти утра подруливает Пересветов. Напоив его чаем, мы на его разваливающихся «Жигулях» едем в какую-то страшную даль, на северо-восток Москвы. В доме номер 1 по Электродной улице находится фирма «Росштерн». Унитазы и прочее оптом. А также в розницу. Густой, грязный воздух облаками висит над колдобинами. Мы покупаем какой-то слишком маленький умывальник (других нет) и смеситель. Пересветов беспрерывно разговаривает. Рассказывает о какой-то своей пьесе, которая должна потрясти мир. Демонстрирует специальный способ автозажигания — под капотом. На заднем сиденье держит рыбу в вакуумных целлофановых пакетиках — продает в магазины лосось с Камчатки. Дистрибьютор, словом. По семнадцать пятьсот за пачку. Обнимая умывальник, долго трясемся обратно.

С другого конца квартиры раздается пронзительный крик. Неохотно отложив книгу в сторону, я поднимаюсь с дивана, выхожу в коридор. В дверях своей комнаты стоит, с трудом держась за косяк, Иван. Вся голова у него в крови. «Чего же ты, господи?!! — вопит Иван. — Глухая, что ли?! Иди сюда!!!» «Что случилось?» — спрашиваю я. «Не знаю», — слабо мотает окровавленной головой Иван. На полу огромная лужа свежей крови. Кровь из носа, из раны на носу. Иван каким-то образом упал, разбил себе шнобель.

Что-то он говорит про самоубийство. Со страдальческим видом грозится: «Уйдешь — повешусь». Для пущей убедительности показывает на красный турник, установленный у него в комнате. Потолки высокие, турник прямо-таки

напрашивается под виселицу. Ест Иван, однако, с аппетитом (картошку) и пьет (чай с сахаром), и даже засыпает (с храпом). Галстук, предназначенный для повешения, я на всякий случай убираю подальше.

Сантехники меняют смеситель. Ремонтируют туалет, устанавливают новый умывальник. Они, пьяные козлы, пришли вдвоем, без конца жалуются на отсутствие бухла, долго копаются-ковыряются, делают в итоге плохо, как будто нарочно. Почему мастеров, собственно, величают «мастерами», мне совершенно непонятно. Никакие они, по-моему, не мастера. Иван с некоторой иронией и большим знанием дела отмечает, что мастер обычно становится мастером лишь после определенного количества выпитого алкоголя. Ага.

Ночь. Два тридцать. Фонтан в ванной. Прорвало какую-то деталь под умывальником. Горячая вода мгновенно разлилась по всей квартире. В гостиной озеро. Я бросаюсь за тряпками. Новая подружка Малюты, гуляющая, как и все предыдущие, в его полосатом халате, сначала хихикает, потом взрывается истерическим хохотом. После нее хоть потоп. Она завтра с утра уйдет. А мы здесь останемся. И к нам непременно опять придут соседи ругаться. Мне совсем не до смеха. Может, хряснуть ее по рылу, чтоб замолчала? Но тогда придется иметь дело с Малютой. А он может и задушить. Запросто. Фиг с ней. Пусть живет.

Когда прихожу домой из института, Иван валяется в коридоре. Зайти в ванную невозможно. Уговорить его встать и пойти в комнату тоже. Он просто не реагирует. Оттащить его нет сил. Я пытаюсь хоть отодвинуть его в сторону. Он, неохотно открывая полглаза, обзывает меня сволочью.

Пересветов приглашает меня принять участие в «шведской семье». Шведская семья — это что-то вроде шведского стола. Каждый берет то, что хочет. Семья, по замыслу Пересветова, должна состоять из трех мужчин и трех женщин. Причем распределение обязанностей будет вполне традиционным. Три мушкетера будут зарабатывать шиши, обеспечивать таким образом семью, а также решать важные проблемы, относящиеся к семейной жизни. Три грации будут готовить-стирать-убирать-любить. В течение одного-двух месяцев. После чего он собирается об этом роман написать. Или репортаж. Двух девиц он якобы уже нашел, из мужчин он пока один. «Будем жить одной большой дружной семьей, — обещает Пересветов, счастливо улыбаясь. — Нашим домом будет дача — там места на всех хватит. И никаких измен! Секс полагается только среди законных членов семьи — никаких посторонних, никаких любовников на стороне, ясно?!» Это условие мне кажется слишком суровым. Я вежливо отказываюсь.

В час ночи Пересветов снова звонит, предлагает на две недели «прокатиться» в Арабские Эмираты — «за бесценок». А то билеты пропадут. Кто-то из его знакомых работает в бюро путешествий, торгует авиабилетами. Вот остались какие-то билеты, надо бы срочно их сбыть, а полет уже на следующее утро. Позевав в трубку, я желаю ему спокойной ночи. Которой у него точно не будет.

Все яснее вырисовывается ритм жизни Ивана. Повторяется один и тот же сценарий. Время от времени ему становится скучно от жизни или накапливаются неразрешимые, на его взгляд, проблемы. К тому же тянет к алкоголю, организм настойчиво требует своего. Ему достаточно малейшего повода, какого-нибудь пустяка, чтобы выпить. Какое-то время «немножечко», потом, поскольку «немножечко» не получается, «лишь одну бутылочку», а так как и «лишь одну бутылочку» тоже давно уже нереально, начинается очередной запой. Сначала он еще ходит (хоть и все более неуверенно держится на ногах), по телефону разговаривает с невероятным энтузиазмом. У него происходит полет, голос становится эфирным, легким, он шутит, иронизирует, философст-

вует с величайшим изяществом. Затем ему становится все труднее связно говорить, он все чаще отдаляется от темы разговора, логика его делается все более своеобразной, разум замутняется, в итоге просто уже ничего не соображает. Дальше он начинает засыпать. Обычно засыпает в кресле. В штанах и свитерах сплошные прожоги от негашеных сигарет, пальцы обожжены. Заснув на стуле, он, естественно, в вертикальном положении долго не продерживается. Сваливается на пол. Он отлеживает ноги и руки, неподвижно валяясь целыми часами Когда деньги кончаются, он обзванивает знакомых, приглашает их зайти в гости, принести водку. Или хотя бы деньги. На водку. Чтобы знакомых не звал, Малюта и я отбираем у него записную книжку. Чтобы на улицу в пьяном состоянии не ходил (а вдруг угодит под машину), мы отбираем у него ключи. Смысла в этом, правда, мало. В шесть утра внизу открывают дверь. Иван, прекрасно об этом зная, точно в шесть спускается вниз, оставив дверь квартиры (где, поскольку он их берет с собой, все равно никаких денег не лежит) открытой, чтобы незаметно прокрасться обратно. Покупает в киоске водку, возвращается, прячет бутылки. И пьет. Несколько дней подряд без передыху. Ситуация кажется безвыходной: «скорую» вызывать нельзя (Иван боится проблем с домкомом), но просто смотреть на разворачивающиеся перед нашими глазами события, ничего не предпринимая, невозможно. При всем при этом Иван, с одной стороны, требует, чтобы мы оставили его в покое (когда он пьян), с другой — просит о помощи (когда трезв). Так что в принципе непонятно, что делать. Вроде он хозяин квартиры, только вот половину времени пребывает в невменяемом состоянии. Приближаясь к моменту выхода из запоя, он кается, сожалеет, сокрушается. Извиняется за то, что помнит, а тому, чего не помнит, искренне удивляется, иногда, кажется, даже немножко этим гордится, несмотря на то что озабоченно говорит: «Ужас, да ужас какой». Он в очередной раз обещает другим и самому себе, что «больше никогда», что «это был последний раз, но перед тем как поставить окончательную точку, надо предварительно выпить самую-самую последнюю бутылочку». Почему? Да потому что если он ее, эту самую-самую последнюю, не выпьет, то он никогда уже не сможет остановиться по-настоящему. Только в том случае, если он выпьет эту самую-самую последнюю, он сможет отказаться от алкоголя вообще. Она остро необходима организму, так как, если он ее не выпьет, у него начнутся страшные ломки. Я, конечно, не знаю и не понимаю, что такое ломки, потому что я не проходила того, что прошел он. Все это он заявляет с жутко важным, внушительным видом. Еще он кичится своими страданиями. Окончательно выйдя из запоя, он развивает судорожную деятельность. Обзванивает людей, подбивает их на какие-то активные действия, сидя дома, организовывает выставку, издание или продажу книги. Чтобы предотвратить ломки, в фазы неупотребления алкоголя он глотает таблетки. Причем глотает их много, как бы на всякий случай. Ипохондрик. Поскольку он их сам себе назначает, приходится регулярно ездить на Лубянку к аптеке №1 нелегально покупать реланиум у спекулянтов. По завышенным ценам черного рынка, зато без рецепта. Старушки мнительно прячут деньги в чулок, для конспирации заходят со мной в близлежащий продовольственный магазин, постоянно оглядываясь, строя неприветливую физиономию честной, праведной бабушки, защищающей от нападений злостных хулиганов и прочих опасных и вредных мужчин милую молодую внучку. Время от времени милиция (когда не подкуплена) разгоняет их. Бабули, как пуганые вороны, разлетаются в разные стороны, чтобы с отбытием милиции мгновенно снова вернуться. Карр-карр. Когда все дела улажены, Иван тут же погружается в пустоту, испытывая невыносимую скуку от жизни. Начинает то расслабляться, то напрягаться. Делается более мнительным, вспыльчивым, саркастичным, надменным и воз-

бужденным, чем обычно. Потом непременно наступает тот момент, когда ему больше ничего не остается, кроме как в очередной раз запить.
Вечер. Я прихожу домой. В квартире странно тихо. Может, что-то случилось? Пройдя весь коридор до комнаты Ивана, я осторожно открываю дверь. Застываю на месте. Справа и слева от Ивана сидят два амбала. Он сам — в невероятном состоянии. Два бугая пристально смотрят на меня. Взгляд у них тяжелый. «Кто вы такая?» Нехорошо как-то улыбаются. Ну все, думаю я. Прощай, жизнь. Ты была прекрасна. Только коротковата немножко. Вот интересно — у них там револьвер в кармане или простым ножом зарежут? Непродезинфицированным, наверное, русские все-таки. Что русскому здорово... Поскольку я с жизнью уже прощалась, могу и рискнуть обнаглеть. Хотя бы до той же степени, что и они. «А вы кто такие?» — спрашиваю я, глядя на них с откровенной неприязнью. Так как они на цитату не реагируют (не узнают скорее всего), я спрашиваю дальше: «Как вас зовут?» Зовут наших гостей Михаил и Андрей. Михаил представляется школьным товарищем и даже (десятилетней давности) другом Ивана. Ведут они себя развязно, как хозяева. Без всяких комплексов, что называется. Андрей, кряхтя, кладет ноги на стол, после каждого глотка из принесенной им двухлитровой бутылки с какой-то подозрительно оранжевой жидкостью непринужденно отрыгивает. Михаил деловым тоном сообщает, что он собирается положить Ивана в больницу №19, 6 отделение, наркология, американская система, какие-то уколы средства с загадочным названием «ААА». Чтобы потянуть время, я прошу их показать мне местонахождение больницы на карте города. Больница находится чудовищно далеко от центра. Буквально в трех шагах оттуда обязательно найдется какой-нибудь лес. О чем я, естественно, умалчиваю. Они долго уговаривают меня отдать им Ивана. Все, как они утверждают, будет нормально. Иван смотрит на них блестящими глазами, механически, почти судорожно кивая головой («да-да-да»). Я пытаюсь дорваться до телефона, качки меня не пускают.
Я мечусь, думаю, что делать, как бы позвать помощь или хотя бы избавиться от них. Они все больше напирают на меня, великодушно, но и как-то бесцеремонно предлагая мне поехать вместе с ними. Когда ситуация становится, мягко говоря, щекотливой, в квартиру неожиданно врывается Малюта. Первый и единственный раз я ощущаю что-то вроде благодарности за существование этого типа, бесконечное облегчение при виде его красного носа и сальных волос. Амбалы, наоборот, очевидно растеряны. Они не рассчитывали на появление еще одного человека. Они, переглянувшись, быстро встают и прощаются. Дежурных я прошу их больше не пускать. Ни в коем случае.

Апрель

Пол-одиннадцатого утра. Звонок в дверь. Дежурная и какая-то незнакомая мне полноватая женщина, наверное, соседка, нашли Ивана лежащим на лестничной площадке. Он спит, упав лицом вниз, плашмя, руки простерев в стороны. «Заберите его, вашего...» — говорит одна из них сострадающим голосом, глядя на него испуганными, горестными глазами. С Малютой мы волочим его в квартиру. Два жестоких санитара. Иван вроде тощий, но неожиданно тяжелый. Как большая мертвая собака. Нам противно, он жалобным голосом причитает: «Ой, боже ты мой, господи боже ты мой». Тут из кармана его плаща вываливается книга про квадратное говно. Малюта с презрением, ругаясь матерными словами, схватив Ивана за ноги, начинает смеяться. Чуть не роняет. Как только мы затащили нашего птенца обратно в теплое гнездышко, он очухивается, начинает злобно ругаться. Чего же это мы его тащим. Идиоты. «Ну иди тогда сам», — получает он в ответ. Он с трудом поднимается на ноги, гордо отбрасывает голову назад, шагает в сторону комнаты. Позже он гово-

рит, что какие-то незнакомцы затащили его в машину, напоили клофелином, ограбили, вытолкнули на улицу.

Нам телефон отключили. За неоплаченные миллионные счета. Оплатить Ивановы счета и штраф за просрочку, переться на главную АТС ругаться с тетями из комнаты номер 105 (международные переговоры) почему-то должна я. — Тети, разумеется, с возмущением орут на меня. «Мы другими делами занимаемся не за бесплатно работаем вот вам срок оплаты коммерческие структуры месяцами ждут получения номера у нас вон какая очередь а снять ваш телефон для нас не представляет никакой трудности поразительно какие претензии!!! Ах, вы не хозяйка квартиры? А хозяин где?!!» Иван же, в свою очередь, с надеждой спрашивает: «Ну, как?! Сегодня включат?!» Он, естественно, ни на что иное и не рассчитывал. Я на это могу лишь горько усмехнуться: «Да нет... не раньше, чем через три дня». Он начинает заводиться. Сердиться. Бушевать. Бросается в гнев. А в гневе он страшен. «Ты чего, — визжит Иван, — одурела, что ли?!!» Может, и одурела. Не знаю. Я молча хлопаю дверью.

Май

Иван потерял паспорт. Ночью он приехал домой на такси, оставил портфель с документами в машине, поднялся «взять деньги», а машина тем временем уехала. Приходится тащиться в милицию, в пункт охраны общественного порядка, сообщить о факте потери. Иван просит меня сходить вместе с ним в участок. Для пущей важности он собирается представить меня как иностранную невесту, немецкую жену. Молодой милиционер, старший лейтенант, смотрит на меня с нехорошей, несколько кривой ухмылкой. Конечно, он понимает, что я Ивану никакая не жена. Узнав, в каком хорошем доме живет наш герой, старший лейтенант заговаривает ему зубы («Зачем же тебе такая большая квартира?»). Настоятельно предлагает Ивану принять его «помощь» по продаже квартиры. Взамен за незамедлительное улаживание паспортного вопроса.

Поздно вечером возвращаюсь из гостей. Иван чрезвычайно разговорчив. Просит меня посидеть у него в комнате. Произносит длинную речь. Сообщает, что хочет бороться с фашизмом. Утверждает, что ему позвонили то ли националисты, то ли фашисты, блюстители русского порядка. Что они, с одной стороны, предложили ему сотрудничество, а с другой — пообещали учинить ему неприятности и даже пригрозили жестокой расправой на тот случай, если он и дальше будет заниматься выпуском и распространением книг Самого талантливого (которого они, естественно, обозвали чем-то типа самого наихудшего). Им-де кажется, будто он занимается махровой чернухой, а на самом-то деле все, что он пишет, сущая правда. А вообще он гений. Иван, мол, один оценил его. Лучше его нет. На свете. Ура.

День Победы. По телевизору целый день показывают подряд все серии «Семнадцати мгновений весны». Иван как вкопанный сидит в кресле, смотрит, зовет смотреть и меня. Рассуждает о преимуществах и недостатках русской и немецкой наций. К немцам он относится двойственно. С одной стороны, восхищается ими, читает и ценит немецких философов, с другой — презирает немцев за малодушие, мелочность и узколобие. Он во всех немцах подозревает фашистов (во мне в том числе и даже в первую очередь). Более того, он считает их прирожденными фашистами, а фашизм как бы наследственным пороком. За что их, немцев, по его мнению, надо побаиваться и немножко жалеть. Современные немцы в его снисходительном представлении — в большинстве своем смешные, униженные, незначительные существа, вечно занятые своим страшным прошлым, в величии которого они вроде убеждены, но

почему-то не осмеливаются или не хотят признаться в этом публично, не способные на полет мыслей, на настоящую эйфорию. Тем более когда они непьющие. Меня лично он считает необразованной, неначитанной невеждой, глупой, наивной, простодушной незнайкой, чаще всего, однако, просто круглой дурой. Несмотря на свое отнюдь не неоднозначное отношение к немецкому народу, он чрезвычайно гордится тем, что его, светлоглазого блондина, лучезарного раскрасавца, даже сами «фрицы» не раз принимали за своего. В силу чего он, в принципе, прекрасно мог бы работать и шпионом. В то же время он смеется над пресловутым «немецким комплексом вины». Пытается раздразнить меня, делясь своими размышлениями на тему фашизма. Так он, например, произносит как бы профашистские высказывания, наблюдая при этом за моей реакцией — буду ли я возмущаться, говорить (с непременным придыханием), что «эт-а п-лёха», избегать этой темы, увиливать от ответов, заниматься самобичеванием, обвинять своих предков в том, что они порядком подпортили мне репутацию. Национал-социалистская атрибутика очевидно привлекает его. Вообще он, по всей видимости, восхищается диктатурой как таковой. Живо интересуется не только нацистским, так называемым «фашистским», но и коммунистическим режимом (неудивительно при славном прошлом его семьи в добрые старые времена). Кажется, что он — щупленький, слабенький, плюгавенький — сам с удовольствием побыл бы Диктатором. Только вот с большой буквы, по-настоящему Великим. Явульльль.

Звонит Самый талантливый: «А Ивана можно к телефону? Ах, он нездоров...» На следующий день звонит снова: «Как там Иван? Выздоровел? Нет? Ну ладно, передайте ему привет... Скажите, звонил Филофей». И опять: «Что, он все болен? Может быть, вы тогда придете? Завтра будут показывать мою пьесу... во МХАТе...» Пьеса, оказывается, про фашистов и евреев. Конечно же, пойду. Тема вечная. Произведение наверняка нетленное.

Иван снова тащит меня в милицию, в опорный пункт. Старший лейтенант, в свою очередь, привел, как комментирует Иван, «какого-то армянина-грузина» мафиозной наружности. Старший лейтенант в плохом настроении. «Я тебе говорил, что познакомлю с человеком? Говорил. Так ты не хочешь? Вот, оказывается, зря мы с тобой время теряем». Когда мы с Иваном покидаем опорный пункт, старший лейтенант с брезгливой рожей снисходительно советует мне «следить за ним, чтобы он этим делом *(соответствующий жест)* не баловался».

Вечером поздно возвращаюсь с прогулки. Иван встревожен, обвиняет меня в легкомысленности, говорит, что успел уже позвонить в розыск, чтобы нашли меня. Он больше никому не доверяет. Боится, что могут или грохнуть его, или же взять в заложники меня. Чтобы потребовать с него выкуп. Например, в виде его подписи под договором о продаже квартиры. Михаил или милиция — для него все один черт.

Нынешний тесть его бывшей жены — некий Селиверстов с экстрасенсорными способностями, занимающий какой-то неплохой пост в одном из правоохранительных органов столицы, — оперативно включается в дела Ивана. И слава Богу. Он предлагает и защиту от всяких милиционеров и Михаилов, и посредничество в деле продажи квартиры. Иван соглашается. Ему надоело бояться за квартиру и тем более за собственную шкуру. Кроме того, ему нужны деньги.

Отныне нам постоянно надо быть готовыми к посещению чужих людей, желающих смотреть квартиру. Приходят неприятные богатые тети и пузатые дяди. Обвешанные золотом. В сопровождении хмурых, скучающих телохранителей. Глаза у этих господ холодные. Рты зажатые. Эти «новые русские» с презрением и безжалостностью смотрят на нас как на чересчур бедных, несчастных

и молодых людей. Но чаще всего они нас даже как бы и не замечают, полностью погружаясь в осмотр самого «объекта», как теперь именуется наша квартира. Тут совершенно откровенно и даже нагло правят деньги. То, что Иван — сын номенклатуры, а я — иностранка, для них никакого значения не имеет. Система ценностей, социальная иерархия — все вывернулось наизнанку. То, что раньше рассматривалось как порок, нынче считается добродетелью. Теперь мы тут сидим, как на чемоданах. Как заблудившиеся приезжие на вокзале. Бомжи. Цыгане.

Малюта с Иваном дерутся. Малюта хватает Ивана за горло, прижимает его к холодильнику, бухает головой о стену. Иван, освободившись, хватает бутылку и шумно трахает ее о шкаф. Малюта слишком трезв. Слишком увертлив. Его надо бы держать, чтобы Иван имел хотя бы маленький шанс в него попасть.

Я поражаюсь, насколько привычными кажутся мне теперь подобные сцены — кроме раздражения и усталости, они особых эмоций у меня больше не вызывают. Даже когда Иван в очередной раз грозит «съедешь — повешусь», я уже и не очень пугаюсь. Он в последнее время слишком часто это повторял. Конечно, он чувствует, что я не боюсь и не принимаю эти угрозы всерьез. Не совсем тупой же. Его это бесит. Но повеситься ему явно неохота. Так он продолжает грозить, осознавая бездейственность своих угроз.

Июнь

Я бегу из дому. Целыми днями шастаю по улицам и гостям, перекантовываюсь у одного знакомого в его практически пустой квартире на самой окраине Москвы. В Митино нет ни метро, ни телефона, воздух свежий, а времени как будто просто не существует. Когда я возвращаюсь в дом забирать какие-то шмотки или книги, Иван с упреком смотрит на меня и говорит: «А ты знаешь, что мне кушать нечего?!» Я слышу его слова, но их смысл до меня не доходит. Я за последние дней десять столь сильно отстранилась от жизни в этом для меня уже как бы чужом месте, что даже не совсем понимаю, что мне говорят. И о чем. Я понимаю только одно: надо срочно убраться отсюда. Навсегда.

Я сдаюсь. Мне, по всей видимости, не суждено спасти алкоголика. Во всяком случае, не в этой жизни. Я не смогла уберечь его от него самого. И от меня в том числе. Я съезжаю.

P.S. Из письма редактору

Мюнхен, 18.02.1998

Дорогая Нина!

Вороша четырехтомный Академический словарь, нашла следующую цитату. Не хочу лишить Вас — даже если сомнительного — удовольствия прочитать ее: «Двадцать семь лет представлялось Коле возрастом запредельным и даже неприличным — настолько это много, старо» (Горышин. «До полудня»).

Дело в том, что «Коле-алкоголику», о котором идет речь в моих записках, в то время, когда я жила у него, было как раз двадцать пять, а мне двадцать семь. В конце июня, буквально через неделю-две после того, как я съехала с его квартиры, ему исполнилось двадцать шесть. Так что ему все-таки пришлось свыкнуться с мыслью о том, что он, возможно, доживет до двадцати семи.

И дожил. Впрочем.

Катарина Венцль

Автор этих записок жила в Москве с 1994 по 1997 год. Защитила кандидатскую диссертацию в Институте русского языка РАН по языкознанию на тему «Идиомы в русском политическом дискурсе». В Москве много раз меняла жилье, снимая квартиры на окраинах и комнаты в центре города.

Dr Karin Wolff (GOETHE INSTITUTE, Munich) and **Nina Tsyrkun** (ISKUSSTVO KINO, Moscow) advance the issue.

Andrei Plakhov
ROSSINI,
OR SACRAMENTAL QUESTION,
WHO FUCKED WHOM

Victor Matizen
MAMBO WITHOUT SPIEL

Sergei Kuznetsov
ALL WE NEED IS...

Valentin Eshpai
GOOD BAD MOVIE

Inna Tkachenko
PERFECT FAIRY-TALE FOR
CINDERELLA IN MERCEDES
Reviews of films: Rossini by Helmut Ditle, Das Mambospiel by Michael Gwizdek, Bandits by Katya von Garnier, Palmetto by Volker Schlöndorff, Das Mädchen Rosemarie by Berndt Eichinger.

THIS THING IS MUCH
STRONGER, THAN GOETHE'S FAUST!
Lagerfeld and Claudia Schiffer show their version of perennial classic

Walter Thümler
NARROW MARGIN OF FURTILE LAND

Walter Thümler
A WORK OF ART AND
THEOLOGICAL DIMENSION
Verses of outstanding modern poet (translated by Olga Sedakova) and article on Andrei Tarkovsky and Gennady Aigy considered in theological aspect.

Olga Khlebnikova
PROTHEUS IN RETROSPECTIVE
Portrayal of Sigmar Polke — an artist in decades.

Fred Kelemen:
«MY TEACHER IS LIFE ITSELF»
Young film-maker, author of much spoken about Frost, interviewed by Nina Tsyrkun.

Kristof Martaler:
«I LIKE TO WALK ROUND
RAILWAY STATIONS...»
Stage director interviewed by Roman Dolzhansky.

Alexei Mokrousov
TRAVELLING AS A CURE FOR STRESS
Wim Wenders as photographer.

OSSI AND WESSI —
a set of stuff from German press on urgent problems of united Germany (publ. by Ekaterina Shukshina).

SECOND LIFE OF BABELSBERG
Hiltrud Schulz, Erika Richter, Ralf Schenk interviewed by Nina Tsyrkun on conditions of present day film industry.

Horst Peter Koll:
«OUR TASK IS TO KEEP
A SPECTATOR IN FORM»
Editor-in-chief of Catholic Filmdienst magazine interviewed by Nina Tsyrkun on politics of the edition.

Wolfgang Langsfeld:
«PROFI FOR CINEMA OF TOMORROW»
Vice-president of Munich Film Academy tells of cinema education in Germany.

Nina Tsyrkun
ROTTERDAM NOTEBOOK
Three German films off mainstream screened at Rotterdam International (1998).

Barbel Dalichow:
«I MOSTLY HOPE FOR YOUNG TALENTS»
Director of Potsdam Filmmuseum interviewed on new trend in museum activities, particularly about forthcoming exhibition devoted to Leni Riefenstal.

Daniel Kotchenschulte
«GERMAN CINEMA
CAN BE FAR FROM THE WORST!»
Survey of the latest German cinema (article from Filmdienst).

Hans-Joachim Schlegel:
«A NEW PERSPECTIVE STRATEGY
HAS SHOWN ITSELF IN RUSSIAN CINEMA»
Interview with a noted expert in the field of Russian cinema, delegate of Berlin International Film Festival, on specifics of selection of Soviet and Russian films for German festivals and special interrelations of Russian film-makers with German producers and distributers.

Dmitry Ukhov
LESSONS ON BLACK AND WHITE MAGIC:
ALEXEI AIGY ET AL
On Russian composers writing music for mute German films.

Wolfgang Jacobsen, Haike Klapdor
NABOKOV. BERLIN. CINEMA

«WITH COMMUNIST GREETINGS —
ERWIN PISCATOR»

NINOCHKA COMES BACK TO MOSCOW

Mikhail Ryklin
«MAD FRITZ» AND A GERMAN IN VITRO
Russians (Nabokov) in Germany and Germans (Piscator) in Russia; Russian characters (Lubich's Ninochka) thru Germans' eyes and Germans (nazi) thru Russians'eyes — in history.

Peter Sloterdijke
CENTAURIC LITERATURE
Fragments from a book; re-reading Fr.Nietsche.

Katharina Wenzl
LIFE WITH AN ALCOHOLIC.
NOTES FROM CC-HOUSE
Dairy of a German post-graduate who happened to dwell in typical Moscow apartment house (fragments).

S U M M A R Y

Special issue, sponsored by Goethe Institute, devoted to German cinema and culture

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Владимир Левашов
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 20.07.98. Подп. к печати 24.08.98
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура OfficinaSansC. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,06
Заказ 227. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал осуществляется
при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

Россини

РОССИНИ. Это прекрасный ресторан, вполне оправданно названный именем автора прелестной музыки и множества изысканных кулинарных рецептов — Джоаккино Россини, его дизайн создан вдохновением Рустама Хамдамова. Здесь вам предложат блюда итальянской и французской кухни, а также уникальное блюдо — суп-крем из скампи. Ежедневно меняющееся меню для ланча. Мы открыты каждый день с 11.00 до 1.00. Этажом ниже находится ресторан самообслуживания «Бал Виваче», расположенный в наимоднейшей художественной галерее. Ешьте сколько хотите всего за 175 рублей! Мы работаем: понедельник — пятница с 19.00 до 23.30, суббота и воскресенье с 17.00 до 23.30. Принимаются: VISA, DinersClub, AmEx, Master/EuroCard, JCB.

Москва, ул. Гашека, 7, Дукат Плаза II, м. «Маяковская». Тел. (095) 785-0260/61, факс 785-0267.

ROSSINI. European — Specialty — Cream of scampi soup. Daily changing lunch menu, served 11.30 am — 5 pm. Large selection of French, Italian and Spanish wines. Banquets, special events. Catering service. Open 11.30 am — 1 at night. The coolest art gallery is now also a buffet style restaurant «Vivace restaurant» in the basement of the building. Eat as much as you can for only 175 Rbl. Open Monday — Friday 7 pm — 11.30 pm, Saturday and Sunday 5 pm — 11.30 pm. Currency exchange, ATM. Visa, DinersClub, AmEx, Master/EuroCard, JCB accepted. Convenient parking.

Ducat Place II, 7 Ulitsa Gasheka, Moscow. M. Mayakovskaya. Tel. (095) 785-0260/61, fax 785-0267

ROSSINI

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Ю.АРАБОВА, М.БРАШИНСКОГО, Д.БЫКОВА, А.ВАРТАНОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, Л.МАСЛОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТУРОВСКОЙ, В.ЦАРЕВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Кинодебютанты 90-х

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«СТРАНА ГЛУХИХ» Валерия Тодоровского
«С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ!» Ларисы Садиловой
«ЖИВАЯ ПЛОТЬ» Педро Альмодовара
«ГОДЗИЛЛА» Роланда Эммериха
«ВОЛШЕБНАЯ СВИРЕЛЬ» Михаила Тумели
«Пресс-клуб» (ТВ)

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

ДМИТРИЙ АСТРАХАН
МАЙКЛ НАЙМАН
АЛЕКСЕЙ АЙГИ
АЛЕКСАНДР БАШИРОВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Сочи-98
Карловы Вары-98
Мартин Скорсезе и Жан-Жак Анно о жизни далай-ламы

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

СИДНИ ЛЮМЕТ
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ
НИКИТА МИХАЛКОВ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Джорджо Агамбен об искусстве и рынке
Хичкок в воспоминаниях сценариста фильма «Птицы» Эвана Хантера

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Марсель Карне. ЖАЖДА ЖИЗНИ
Владимир Вишняк. СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ ХАЧМАС

9